

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉMOIRE RELIGIEUSE
ET
LES TÉLÉROMANS HISTORIQUES
AU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR
MARIO TREMBLAY

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à M. Louis Rousseau pour sa direction, son expérience, ses conseils pertinents et ses encouragements.

Merci à Ève Paquette, Marie-Andrée Roy et Pierre Lucier qui ont alimenté, chacun à leur manière, les réflexions et le processus de cette recherche.

Merci à Séléna Bergeron pour son support.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE THÉORIQUE.....	10
1.1 MÉMOIRE.....	10
1.1.1 La mémoire collective.....	10
1.1.2 Les cadres sociaux.....	15
1.1.3 La culture.....	17
1.1.4 La mémoire religieuse.....	20
1.2 TÉLÉROMAN.....	23
1.2.1 Industries culturelles.....	23
1.2.2 La télévision.....	25
1.2.3 Le téléroman.....	26
1.3 SYTHÈSE.....	32
CHAPITRE II	
ANALYSE DES TÉLÉROMANS.....	34
2.1 <i>LES BELLES HISTOIRES DES PAYS D'EN HAUT</i>	35
2.1.1 Le téléroman.....	35
2.1.2 Le cadre fictif.....	38
2.1.3 Le cadre réel.....	44
2.1.4 La mémoire religieuse.....	46
2.2 <i>LE TEMPS D'UNE PAIX</i>	47
2.2.1 Le téléroman.....	47
2.2.2 Le cadre fictif.....	49
2.2.3 Le cadre réel.....	56
2.2.4 La mémoire religieuse.....	57

2.3	<i>LES FILLES DE CALEB</i>	60
2.3.1	Le téléroman	60
2.3.2	Le cadre fictif	63
2.3.3	Le cadre réel	67
2.3.4	La mémoire religieuse	68
2.4	<i>MUSÉE ÉDEN</i>	69
2.4.1	Le téléroman	69
2.4.2	Le cadre fictif	70
2.4.3	Le cadre réel	72
2.4.4	La mémoire religieuse	73
2.5	SYNTHÈSE	74
CHAPITRE III		
ANALYSE DIACHRONIQUE DES TÉLÉROMANS		75
3.1	PRÊTRE	76
3.1.1	Portrait de prêtre	76
3.1.2	Les pays d'en haut : les deux prêtres	77
3.1.3	Le curé Chouinard dans <i>Le temps d'une paix</i>	82
3.1.4	L'abbé Grenier dans <i>Les filles de Caleb</i>	86
3.1.5	Le prêtre anonyme dans <i>Musée Éden</i>	87
3.1.6	Synthèse	88
3.2	FEMME	90
3.2.1	La femme catholique	90
3.2.2	Donalda Laloge	93
3.2.3	Rose-Anna Saint-Cyr	95
3.2.4	Émilie Bordeleau	98
3.2.5	Camille Courval	100
3.2.6	Synthèse	100
CONCLUSION		104
BIBLIOGRAPHIE		117

RÉSUMÉ

La mémoire religieuse catholique s'est transformée au Québec avec l'avènement de la modernité. La recherche a pour but d'explorer cette transformation à travers quatre téléromans historiques télédiffusés dans la période se situant entre 1956 et 2010 : *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970); *Le temps d'une paix* (1980-1986); *Les filles de Caleb* (1990-1991); *Musée Éden* (2010). Pour pouvoir interpréter la mémoire religieuse des téléromans, celle-ci a été reconstruite par un jeu de cadres sociaux qui consiste à comprendre l'articulation entre le cadre fictif (le cadre social du téléroman) et le cadre réel (le cadre social de la télédiffusion). Cette mémoire est analysée de deux façons. Dans un premier temps, une approche synchronique permet de relever les traces de la mémoire religieuse dans chacun des téléromans. Dans un deuxième temps, à travers deux personnages types que sont le prêtre et la femme catholique, une approche diachronique permet de comprendre la transformation.

Les quatre téléromans se déroulent avant la Seconde guerre mondiale, dans une période qui se situe de 1890 à 1931. Malgré la relative homogénéité religieuse de cette période au Québec, les fictions historiques tiennent quatre discours différents sur le catholicisme. Ces discours sur le religieux se reconstruisent surtout selon les différentes transformations qu'ont subies les cadres sociaux de la télédiffusion entre 1956 et 2010. Le catholicisme structurant de moins en moins la société québécoise, les fictions, dans la période étudiée, reconstruisent la vraisemblance historique du Québec d'autrefois en ayant de moins en moins recours au catholicisme. Ainsi, la mémoire collective religieuse tend à reconstruire son passé selon les cadres du présent.

MOTS CLÉS : Cadres sociaux – Catholicisme – Herméneutique – Mémoire collective – Mémoire religieuse – Québec – Téléroman historique – Télévision.

INTRODUCTION

Que peut-on dire au sujet de la mémoire ? Qu'elle est « une des activités les plus complexes et les plus essentielles de l'esprit humain » (Derouesné, 2002, p. 16)? Qu'elle semble impliquer « tout ce que nous faisons (...), que ce soit penser, percevoir ou parler » (Schouten, 2008, p.237)? Qu'elle peut être individuelle ou collective? Qu'elle est également « changeante, chatoyante, fuyante, insaisissable¹ »? Que la plupart des champs du savoir y font référence à un moment ou à un autre de leurs discours? Dans cette perspective générale, la mémoire paraît un objet de recherche gigantesque et épistémologiquement impraticable.

Il faut donc ramener cet objet à une dimension accessible. Pour ce, nous n'allons chercher à comprendre qu'une seule de ses intrigues. Nous explorerons la mémoire dans sa dimension collective, plus particulièrement sous son aspect religieux. Nous tenterons de découvrir les traces de cette mémoire dans quatre téléromans historiques québécois diffusés entre 1956 et 2010. Nous essayerons de comprendre un peu ce qui s'est passé avec la mémoire religieuse au Québec pendant cette période.

Pour bien situer notre démarche, nous allons d'abord soulever les principales questions de la problématique, ce qui nous amènera à formuler une hypothèse qui guidera notre exploration. Nous présenterons ensuite notre corpus et la méthode utilisée pour l'interroger. Nous exposerons finalement la division de notre itinéraire, soit les contenus des trois chapitres.

ÉTAT DE LA QUESTION

Il semble que la mémoire soit une avenue de recherche inépuisable et actuelle; la littérature abondante à ce sujet en fait foi. De leur côté, les sciences

¹ Nancy Houston, 1999, *Nord perdu*, Paris, Acte sud/Leméac, p. 97.

humaines se penchent particulièrement sur la mémoire collective. Celle-ci est cependant une notion souvent présentée comme quelque chose allant de soi, une sorte de concept évident à la définition un peu floue. On semble supposer que tout le monde sait de quoi il est question lorsqu'on évoque l'aspect collectif de la mémoire. Il y a donc ici une première difficulté à élaborer une problématique : si l'on choisit la mémoire collective comme objet de recherche, de quoi va-t-on traiter exactement?

Pour le moment, restons dans les lieux communs. Le premier chapitre proposera certaines esquisses conceptuelles pour répondre à ces lacunes définitionnelles. Essayons plutôt de construire notre problématique sur trois questions en particulier. D'abord, est-il encore pertinent de parler de l'aspect religieux de la mémoire collective aujourd'hui? Ensuite, y a-t-il encore des traces de cette mémoire religieuse dans la culture? Et si l'on retrouve ces traces, que pourra-t-on y lire?

Pertinence

Partons d'un préjugé qui semble répandu dans l'opinion publique : l'aspect religieux n'est presque plus présent dans la mémoire collective québécoise. En contrepartie, citons deux historiens à propos du catholicisme québécois : « Élément parmi d'autres du paysage canadien, l'Église catholique occupe au Québec une place prépondérante. Elle est le lieu qui focalise les traits d'ensemble de la société québécoise. Elle y a aménagé l'organisation sociale et sa vision du monde constitue l'élément dominant de l'univers symbolique² » (Hamelin et Gagnon, 1984, p. 41). La mémoire religieuse québécoise semble ainsi s'inscrire entre le souvenir et l'oubli, dans un paradoxe que Raymond Lemieux (1990) a bien résumé : « Le Québec n'est plus un pays de chrétienté. Personne ne nierait pourtant que le catholicisme y reste un fait de culture important » (p. 145).

Si pour beaucoup d'individus, la religion ne fait plus partie de leur construction identitaire, certains événements récents laissent quand même croire

² Fernand Dumont (1996) va dans le même sens : « L'état moderne rompt avec la chrétienté médiévale; néanmoins, la symbolique traditionnelle ne disparaît pas » (p. 27).

que le catholicisme n'est pas complètement disparu de l'espace collectif. Prenons pour exemple les débuts du cours d'éthique et de culture religieuse ainsi que la commission Bouchard-Taylor : ces événements ont donné lieu à plusieurs débats d'actualité sur la place publique. Est-ce un simple débat entre les générations? Est-ce la crainte, par les artisans de la Révolution tranquille, d'un retour à la « grande noirceur »? Est-ce que la perception d'une mémoire religieuse chez les nouveaux arrivants au Québec dérange le « groupe d'ascendance canadienne française catholique»? Est-ce une véritable interrogation identitaire? Le paradoxe de la mémoire religieuse soulève ainsi beaucoup de questions. Il semble à propos d'interroger cette mémoire religieuse, ne serait-ce que par les réactions et les opinions que suscite encore le catholicisme au Québec.

Traces

La mémoire religieuse n'est cependant pas une donnée brute. Il faut en retrouver certaines traces pour en parler. Maurice Halbwachs (1952) dit que le langage est à la fois le cadre « le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire » (p. 82). De ce point de vue, le récit semble un accès privilégié à la mémoire collective. Ce récit doit cependant se construire quelque part, dans un cadre qui puisse lui donner un sens. Ce lieu est la culture, qui est « à la fois, l'origine et l'objet de la parole » (Dumont, 2008, p. 3). Par conséquent, si le récit collectif de la mémoire s'élabore dans la culture, nous pourrions vraisemblablement retrouver des traces mémorielles dans les productions de cette culture.

Les téléromans historiques sont donc les productions culturelles que nous avons choisies pour cette recherche des traces mémorielles. D'abord, parce que le téléroman semble un récit culturel particulièrement populaire et fécond au Québec. « La naissance du téléroman n'a pas été innocente. Il y avait l'apparence d'un divertissement populaire et anodin; mais en fait, il contenait les germes d'un désir social beaucoup plus profond » (Desaulniers, 1996, p. 13-14). Au-delà du divertissement, les téléromans historiques sont des récits sociaux qui racontent le Québec d'autrefois. Ces récits semblent transmettre des informations qui permettent aux téléspectateurs de se construire une sorte de vision du passé. « La

télévision et le cinéma constituent la première source d'où les répondants³ puisent leurs connaissances sur l'histoire du Québec après les matières scolaires. » (Julien, 2006, p.85). Cette étude de Marie-Laure Julien nous propose que la mémoire du passé se construit autant par la fiction que par l'historiographie. Les téléromans historiques se situent à cette frontière entre la réalité et la fiction, dans un monde de vraisemblance, une notion à laquelle nous reviendrons dans le premier chapitre.

Il faut cependant trouver un angle qui puisse faire ressortir les traces de la mémoire religieuse dans les téléromans historiques. Il faut trouver un angle qui nous permette de faire parler les traces et de les interpréter.

Lecture

Nous proposons deux angles complémentaires pour explorer et interpréter notre corpus. D'abord, les informations religieuses doivent être extraites de chacun des téléromans. C'est l'approche que nous appellerons synchronique et qui fera l'objet du deuxième chapitre. Nous y reviendrons plus en détail lorsque nous expliquerons notre approche méthodologique dans la section suivante.

Notre deuxième angle d'approche sera diachronique. On peut se demander si les représentations du religieux dans les téléromans sont identiques. Autrement dit, est-ce qu'une société reconstruit toujours son passé de la même manière? Pour être plus précis, est-ce que le passé religieux reconstruit dans les téléromans historiques est toujours le même? Et si la fiction historique ne reconstruit pas le passé religieux du Québec toujours de la même façon, comment peut-on interpréter les différences dans une période de temps⁴? Si la société se transforme et que la religion se fait moins présente, la fiction réinterprétera-t-elle l'histoire en fonction de cette éclipse du religieux? « La société religieuse veut se persuader qu'elle n'a point changé, alors que tout se transformait autour d'elle. Elle n'y réussit qu'à condition de retrouver les lieux, ou de reconstituer autour d'elle une image au moins symbolique des lieux dans lesquels elle s'est d'abord constituée »

³ Ces répondants sont des élèves du Cégep.

⁴ Soit ici de 1956 à 2010, la période visée par la recherche.

(Halbwachs, 1950, p. 165). Les téléromans historiques peuvent-ils être ce lieu symbolique où le catholicisme québécois conserve une sorte d'image sacrée et immuable de ce qu'il a été ?

Ainsi, beaucoup de questions se posent. Nos deux angles d'approche devraient nous permettre de comprendre certains mouvements de la mémoire collective, celle-ci n'étant encore, pour le moment, qu'un lieu commun non spécifiquement défini. Nous nous proposons d'explorer cette mémoire collective à travers ses représentations religieuses dans les téléromans historiques. L'hypothèse qui nous guidera est que ces représentations du religieux se sont transformées entre 1956 et 2010. Cette transformation serait en fait une mutation des représentations religieuses qui serait due en grande partie au contexte dans lequel ces représentations sont construites. Ainsi, la fiction historique ne serait pas fidèle à l'histoire⁵. Celle-ci interprète le passé selon les traces qu'il a laissées tandis que la fiction historique semble interpréter son présent en se projetant sur le passé. Notre corpus devrait nous permettre de vérifier cette intuition de base.

CORPUS ET MÉTHODE

Corpus

Quatre téléromans historiques ont donc été retenus pour notre recherche. Ces productions culturelles couvrent la période allant de 1956 à 2010, soit la presque totalité de l'histoire de la télévision québécoise qui débute en 1952. Les téléromans ont été choisis d'abord pour leur immense popularité et leur cote d'écoute record, ce qui nous laisse croire que les séries ont rejoint une grande partie de la société québécoise francophone. Ces téléromans se déroulent tous entre la fin du 19^e siècle et la première moitié du 20^e siècle, soit la période historique qui s'étend de 1890 à 1931. Ils sont donc porteurs d'une « certaine représentation du passé canadien-français » (Demers, 2004, p. 2): francophone,

⁵ « L'histoire est un récit d'événements vrais » (Veyne, 1971, p. 23), tandis que la fiction se situe dans le vraisemblable et l'invraisemblable (*ibid.*, p. 24). La fiction historique « hurle de faux dès que les personnages ouvrent la bouche ou font un geste » (*ibid.*, p. 40).

rurale⁶ et catholique. C'est le cliché auquel la mémoire collective nous ramène souvent lorsqu'on parle du temps de nos « ancêtres ».

Nous avons d'abord choisi *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970), écrit par Claude-Henri Grignon. Ce choix s'imposait parce qu'il a été un des premiers téléromans québécois et qu'il participa ainsi aux balbutiements de la télévision. Ensuite, nous avons opté pour *Le temps d'une paix* (1980-1986), écrit par Pierre Gauvreau. Ce téléroman a été diffusé pendant les années 1980, soit dans une période où la tradition « vivante et fertile » du téléroman est bien établie (Desaulniers, 1996, p. 9). Puis, nous avons retenu *Les filles de Caleb* (1990-1991), écrit par Fernand Dansereau. Cette histoire fut d'abord un best-seller de la littérature populaire avant d'être portée au petit écran. Elle fut la série historique qui connut les plus grandes cotes d'écoute (Desaulniers, 1996, p. 18). Et notre dernier choix s'est fixé sur *Musée Éden* (2010), écrit par Gilles Desjardins. Bien que cette fiction se déroule en milieu urbain, elle couvre la même période historique que les autres téléromans et surtout, sa télédiffusion est contemporaine, ce qui nous permet d'étendre notre approche diachronique jusqu'à maintenant.

Méthode

La méthode qui nous a paru la plus pertinente pour dépouiller ce corpus est l'analyse de contenu. Notre méthodologie s'est principalement élaborée à partir de l'approche de Laurence Bardin (1977) : l'organisation de l'analyse s'est effectuée en trois principaux moments qui sont la préanalyse, l'exploitation du matériel et le traitement des résultats (p. 93). La préanalyse étant une préparation à la recherche, il s'avère inutile de l'aborder dans notre travail.

L'exploitation du matériel est cependant une étape cruciale. Il a fallu extraire du corpus les traces de la mémoire religieuse. Les téléromans ont été d'abord visionnés pour nous permettre une vue d'ensemble de la production, et de

⁶ Notons cependant qu'à cette époque, le Québec était déjà fortement urbanisé (Linteau, Durocher et Robert, 1989, t. I, p. 469-488).

saisir les grands thèmes de chacun. Puis certains épisodes ont été sélectionnés pour constituer le corpus de base⁷.

Chaque épisode a été traité en lui-même. Un synopsis de l'épisode a d'abord été écrit, accompagné de commentaires généraux découlant de la première écoute. L'épisode a ensuite été découpé en unités (Bardin, 1977, p. 103). Chaque unité consiste en un recensement d'une scène à incidence religieuse. Chacune des unités est composée de sept catégories. 1° Temps : c'est le minutage de la scène. Il permet de déterminer la longueur de la scène et son repérage ultérieur. 2° Personnages : c'est le recensement des rôles en présence. Seulement les personnages nécessaires au déroulement de la scène sont retenus. 3° Décors : c'est la description sommaire des lieux où se joue la scène. 4° Action : c'est la description de l'action (qu'est-ce qui se passe; qui fait quoi). 5° Dialogues : ce sont les paroles jugées pertinentes à la recherche qui ont été retranscrites. 6° Implicite/explicite : cette catégorie est en rapport avec le contenu religieux. Ce qui a été considéré comme implicite est un non-dit religieux, soit principalement un agir ou un dire que sous-tend une motivation religieuse. Ce qui a été considéré comme explicite est une manifestation directe du religieux. 7° Remarques : cette catégorie permet de faire ressortir ou de retenir des détails utiles à l'analyse mais qui ne s'inséraient dans aucune catégorie préétablie.

Une fois les incidences religieuses dégagées de chaque épisode retenu, le traitement s'est effectué en deux temps. La catégorisation a d'abord permis une première lecture où les grands traits de la mémoire religieuse de chaque téléroman sont apparus presque d'eux-mêmes. En synthétisant les résultats, nous avons pu découvrir les détails qui nous ont permis de tracer un portrait d'ensemble. Dans un deuxième temps, nous avons comparé les résultats d'un téléroman à l'autre, ce qui a rendu possible une interprétation diachronique de nos résultats.

⁷ En fait, cette sélection ne s'est effectuée que pour deux téléromans, soit *Les belles histoires des pays d'en haut* et *Le temps d'une paix*. La longueur de ces productions (respectivement 14 ans et 6 ans) versus le temps disponible pour le dépouillement et l'analyse ont motivé cette sélection. Notre recherche portant sur la transformation plutôt que sur la présence quantitative de la mémoire religieuse, nous jugeons que cette sélection ne faussera en rien les données. Nous avons donc choisi une quinzaine d'épisodes pour chacun de ces téléromans. Cette moyenne a été retenue pour uniformiser le corpus avec les deux autres productions, soit *Les filles de Caleb* (20 épisodes) et *Musée Éden* (9 épisodes).

ITINÉRAIRE

Notre travail se présentera en trois temps. Dans le premier chapitre, nous exposerons nos instruments théoriques. Nous tenterons d'abord de clarifier le concept de mémoire collective en utilisant deux notions essentielles que sont les cadres sociaux et la culture. Cette démarche nous mènera jusqu'à la mémoire religieuse, objet principal de notre recherche. Pour bâtir cette théorisation de la mémoire, nous ferons appel principalement à Paul Ricœur, Maurice Halbwachs, François Laplantine, Fernand Dumont, Jacques Pierre, Jocelyn Létourneau et Lucille Guilbert. Dans un deuxième temps, nous explorerons l'univers du téléroman en ayant préalablement parlé de l'industrie culturelle et de la télévision. Théodore Adorno, John Storey, Jean-Pierre Desaulniers et Véronique Nguyen-Duy seront nos principales références pour cette partie. Pour clore ce chapitre, nous exposerons finalement les deux catégories qui auront émergé du contexte théorique et qui permettront de bâtir l'argumentation de l'analyse.

Le deuxième chapitre rendra compte de notre approche synchronique. Grâce à nos deux catégories d'analyse, nous essayerons de comprendre comment la mémoire religieuse a été reconstruite dans chacun des quatre téléromans historiques québécois de notre corpus. Nous utiliserons un même schème de présentation pour chaque téléroman, mais nous l'aborderons d'un angle différent pour faire ressortir les spécificités religieuses de chaque production. Nos références à l'histoire proviendront principalement des deux tomes de *L'histoire du Québec contemporain* sous la direction de Paul-André Linteau, ainsi que des études de Jean Hamelin et Lucia Ferretti. Pour ce qui a trait aux dogmes du catholicisme, nous ferons référence, tout au long de notre recherche, au *Catéchisme des provinces ecclésiastiques de Québec, Montréal et Ottawa* de 1888.

Le troisième chapitre articulera particulièrement notre approche diachronique. Nous examinerons la transformation de la mémoire religieuse par le

biais de deux personnages-types que sont le prêtre et la femme catholique et qui reviennent dans les quatre téléromans choisis.

Pour terminer, soulignons que l'ouverture d'un récit, qu'il soit fictif ou scientifique, « ne se définit que téléologiquement, par rapport à l'intrigue considérée comme un tout » (Ricœur, 1984, p.71). Globalement, nous avons considéré cette recherche comme une intrigue. Nous invitons donc le lecteur à suivre cette histoire dans le sens où « suivre une histoire, en effet, c'est comprendre une succession d'actions, de pensées, de sentiments présentant à la fois une certaine direction mais aussi des surprises (coïncidences, reconnaissances, révélation, etc.). Dès lors, la conclusion de l'histoire n'est jamais déductible et prédictible. C'est pourquoi il faut suivre le déroulement » (Ricœur, 1986, p. 200).

CHAPITRE I

CONTEXTE THÉORIQUE

L'objectif de ce premier chapitre est d'exposer les notions nécessaires à l'analyse de la mémoire religieuse dans des téléromans historiques. Il s'agit donc principalement de catégoriser le concept de mémoire collective et de cerner l'univers du téléroman. À la suite de notre argumentation, nous proposerons, dans la synthèse du chapitre, les catégories d'analyse que nous utiliserons dans les chapitres 2 et 3.

1. 1 MÉMOIRES

L'objectif de cette partie est d'esquisser le nœud théorique de notre analyse. De la mémoire collective comme concept général, nous nous déplacerons ensuite vers les cadres sociaux, une notion essentielle à la compréhension de cette mémoire, puis à la culture qui est un cadre fondamental de la mémoire commune. Nous nous tournerons finalement vers une mémoire collective plus spécifique, soit la mémoire religieuse.

1.1.1 La mémoire collective

Il existe une mémoire qui semble être la même pour tous les membres d'un groupe social donné, une mémoire dont les informations sont des événements que ce groupe, dans son existence présente, n'a pas vécus et qui prennent racine bien avant dans le temps, « une donnée abstraite à laquelle il m'est impossible de faire correspondre aucun souvenir vivant : je ne me rappelle rien » (Halbwachs, 1950, p. 4). À ces souvenirs abstraits, s'ajoutent les événements que le groupe, dans sa

cohésion actuelle, vit et assimile dans cette mémoire⁸. C'est ce qu'on appelle habituellement la mémoire collective.

Plusieurs définitions de la mémoire collective ont été proposées, mais trop souvent, les auteurs parlent de ce concept sans vraiment le situer, comme s'il s'agissait d'un lieu commun, une évidence qui n'a pas besoin d'être spécifiée. Pour les besoins de notre travail, nous allons donner quelques précisions pour que la catégorie « mémoire collective » soit plus qu'un concept approximatif.

Débutons notre démarche avec la définition de Jocelyn Létourneau (dans Mathieu, 1986, p. 99) :

La mémoire collective, c'est un ensemble flou, instable mais relativement organisé de schèmes téléologiques, de clichés, d'images, de configurations d'idées, de stéréotypes, d'objets symboliques, de représentations partielles, de préconstruits culturels, de fragments d'énoncés, de personnages réifiés et de situations contextuelles idéalisées, à travers lesquels le présent, le passé et le futur sont non seulement déchiffrés, mais également assimilés et anticipés.

Cette définition présente la mémoire collective comme un réservoir⁹ de représentations communes qui sont « relativement organisées » et qui permettent au groupe d'interpréter sa relation au temps. Retenons de cette formulation trois mots essentiels : réservoir, interpréter et temps.

La mémoire collective est-elle seulement un réservoir, un « ensemble flou » dans lequel le groupe va retrouver ses souvenirs communs afin de les reproduire? Elle semble plus que cela. Pour la mémoire, « reproduire n'est pas retrouver : c'est bien plutôt reconstruire » (Halbwachs, 1952, p. 92). La mémoire humaine n'a rien à voir avec celle d'un ordinateur¹⁰, pas plus qu'elle ne fonctionne « comme une caméra ou une photocopieuse » (Schacter, 1999, p. 58). La mémoire est plutôt une « construction » (*ibid.*, p. 37), un processus sans cesse

⁸ « En résumé, les croyances sociales, quelle que soit leur origine, ont un double caractère. Ce sont des traditions ou des souvenirs collectifs, mais ce sont aussi des idées ou des conventions qui résultent de la connaissance du présent » (Halbwachs, 1952, p. 295).

⁹ Certains parlent même de « puissantes banques de données pour préserver la connaissance des faits et des savoirs » (Mathieu et Lacoursière, 1991, p. 11).

¹⁰ La mémoire « ne peut pas être décrite de façon adéquate par le langage appauvri de l'informatique – stockage, rappel, entrée, sortie » (Gerald Edelman. 1992. *Bright air, brilliant fire: the matter of mind*. New York: Basic Books, p. 238, cité par Schacter, 1999, p. 52).

en mouvement, « une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparées d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée » (Halbwachs, 1950, p. 51). La mémoire collective n'est pas une photographie du passé que chacun regarde passivement; elle est plutôt une peinture collective à laquelle chacun participe et où les couleurs et les formes apparaissent, disparaissent et réapparaissent inlassablement. De ce point de vue, la mémoire collective est dynamique. Elle n'est pas une eau stagnante, mais « un flux, une rivière qui change de couleur et de débit en fonction des circonstances » (Hoog, 2009, p. 24).

Ce dynamisme de la mémoire collective la rapproche d'un mouvement dialectique dans le sens où « la dialectique est une certaine interprétation du monde » (Ranzduel, 1999, p. 308). Ce processus de reconstruction des souvenirs place la mémoire collective dans une position herméneutique : elle réinterprète constamment ses informations. Cette dialectique se joue à différents niveaux. Il y a d'abord au niveau temporel, celui de la relation du présent et du passé. Un « souvenir ne s'enseigne pas sans un appui dialectique sur le présent » (Bachelard, 1989, p. 33)¹¹. Halbwachs va dans le même sens : la mémoire se reconstruit d'un mouvement du présent au passé (Halbwachs, 1952, p. 32)¹². Le passé est reconstruit et réinterprété sous l'optique du présent.

La dialectique joue également au niveau des informations disponibles pour la mémoire et de celles qui ne le sont pas, soit sur la dynamique entre le souvenir et l'oubli. Selon le contexte social (ou tout autre contexte), une même information peut être complètement occultée, même niée, ou avoir la force d'un souvenir d'une grande importance (Halbwachs, 1952, p. 279). Un souvenir peut quelquefois surgir de la mémoire et, en d'autres occasions, il peut ne pas apparaître, comme s'il n'avait jamais existé¹³. La mémoire ne semble pas toujours se souvenir des mêmes choses.

¹¹ « Pour tout dire, il n'y a rien à comprendre du passé que ce que l'on en dit, en déduit et décrit après coup » (Létourneau, 2000, p. 111).

¹² Voir également Mathieu et Lacoursière, 1991, p. 6.

¹³ Cette reconstruction n'est cependant pas l'effet du hasard. Il y a des repères extérieurs qui l'influencent. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons les cadres sociaux.

Il y a finalement un mouvement dialectique important dans le partage du souvenir, soit au niveau de la communication entre les individus du groupe. La remémoration d'un souvenir peut être modifiée soit par notre propre perception de la narration de ce souvenir, soit par ce que les autres en perçoivent et qui modifie ensuite le souvenir. L'acte de souvenance est, dans ce sens, une sorte de « dialogue herméneutique » pour employer ici l'expression de Hans-Georg Gadamer (1990, p. 410), dans lequel le souvenir se promène en se transformant continuellement.

Finalement, la mémoire est porteuse du temps passé. La seule manière de retrouver ce temps est de « *tenir le récit pour le gardien du temps* » (Ricœur, 1985, p. 435)¹⁴. Ainsi, la construction d'un souvenir est un acte de langage¹⁵ : *actualiser un souvenir, c'est en faire une narration.*

« C'est en tant que discours que le langage est soit parlé soit écrit. » (Ricœur, 1986, p. 206). De ce discours, on peut retenir quatre traits (*ibid.*, p. 206-207) : il est réalisé temporellement dans le présent; il est autoréférentiel; il est au sujet de quelque chose; il possède un interlocuteur. Quand ce discours raconte un souvenir, il ne fait pas autrement : le souvenir se raconte temporellement à partir du présent; il réfère à celui qui le raconte¹⁶; il raconte quelque chose qui s'est passé; et finalement, il s'adresse à quelqu'un¹⁷. Cette importance du langage dans le processus de la mémoire en fait le cadre le plus essentiel et le plus élémentaire participant à sa construction (Halbwachs, 1952, p. 82).

Un des aspects importants du discours, c'est qu'il s'adresse à quelqu'un. Cette communication est essentielle. Il n'y a pas de parole (soit la forme parlée du discours) s'il n'y a pas d'auditeur pour l'interpréter; de même, il n'y a pas de texte (soit la forme écrite du discours) s'il n'y a pas de lecteur pour le reconfigurer (Ricœur, 1985, p. 297). Le texte, ainsi que la parole, « obtient sa signification

¹⁴ On peut formuler l'hypothèse autrement : « la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration » (Ricœur, 1985, p. 435).

¹⁵ Le terme langage doit être ici entendu comme un système de communication au sens large du terme, autant verbal que non-verbal.

¹⁶ En ce qui a trait à la mémoire collective, l'aspect autoréférentiel n'est évidemment pas l'individu lui-même, mais le collectif auquel l'individu appartient.

¹⁷ L'interlocuteur de la mémoire collective est souvent le groupe lui-même.

complète » (*ibid.*, p. 286) lorsqu'il est actualisé dans la lecture, ou par l'écoute. « L'œuvre, pourrait-on dire, résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur » (*ibid.*, p. 306). Par analogie, il en est de même pour la mémoire : elle existe lorsqu'un souvenir est raconté et écouté. Elle est reconfigurée par le récit.

À la suite de cette analyse de notre première définition, on pourrait dire de la mémoire collective qu'elle est d'une part, un récit¹⁸, soit une construction du langage qui reconfigure le temps. Ce récit prend son sens dans un mouvement dialectique et herméneutique. La mémoire collective est un discours, dans le présent, qui reconstruit le temps passé. On pourrait donc risquer de définir provisoirement la mémoire collective comme *une construction narrative commune d'interprétation du temps*.

Pour aller plus loin, regardons la définition de Lucille Guilbert (dans Mathieu, 1986, p. 64) :

La mémoire est donc considérée comme un stockage d'informations et comme une organisation de ces informations, comme une matrice qui permet de transmettre des comportements : (...). Trois aspects sont à considérer : les données ou informations, les règles d'organisation de ces données et la communication de ces données. La mémoire sociale serait ainsi l'ensemble des données accumulées et enregistrées dans une société spécifique, ensemble de traditions qui est transmis d'une génération à une autre ou d'un groupe à un autre. Cet ensemble des traditions, des coutumes, des récits, des gestes constitue les données stockées dans la mémoire du système social. Les règles combinatoires de ces données constituent la grammaire des éléments de culture.

Cette définition est construite sur deux axes principaux. Il y a d'abord un mouvement des données de la mémoire : celles-ci sont enregistrées, stockées et transmises. Et chose importante, pour que ces données soient accessibles, il faut qu'il y ait une organisation précise : la mémoire doit être structurée. Cette définition positionne la mémoire collective sous deux aspects, soit le matériau de base et la structure¹⁹.

¹⁸ Pour sa part, Jocelyn Létourneau parle de « sociogramme » qui est « un préconstruit narratif, culturel, historique » (Mathieu, 1986, p. 100).

¹⁹ Ce vocabulaire est emprunté à Jacques Pierre (2010).

Du point de vue du matériau, Guilbert le décrit peu, mais elle insiste sur le fait que les informations de la mémoire sont en mouvement. Cette description ternaire de ce mouvement de la mémoire rejoint les neurosciences, où la mémoire est généralement définie comme « la capacité d'acquérir, de conserver et de restituer une information » (Petit, 2006, p. 5)²⁰. Ainsi, la mémoire individuelle se comprend et s'explique à partir de trois processus : l'encodage, le stockage et la récupération de l'information. Les neurosciences ne sont d'ailleurs pas les seules disciplines à utiliser ce genre de schématisation ternaire. Paul Ricœur fait la même chose, dans son approche phénoménologique, lorsqu'il parle de perception, de rétention et de restitution (Ricœur, 2000, p. 202), ou lorsqu'il énonce plus poétiquement : « apparaître, disparaître, réapparaître » (*ibid.*, p. 556).

Les informations communes de la mémoire collective, dont la plupart n'ont pas été vécues par les acteurs présents du groupe, sont en mouvement. Ces informations sont stockées pour qu'elles puissent être transmises, donc apprises et restituées par chaque membre du groupe. La transmission implique un mouvement dialectique : elle s'effectue, dans le présent, par le discours, en interrelation dynamique entre les membres du groupe. Cette transmission est un choix. « Transmettre, c'est décider de ce qui doit être sauvé de la mort de préférence à tout le reste » (Tarot, 2008, p. 249). La transmission est autant une affaire de souvenir que d'oubli.

La transmission de la mémoire collective n'est cependant pas une affaire de hasard. Elle se construit dans une structure, dans une interrelation avec des cadres qui lui donne une signification.

1.1.2 Les cadres sociaux

Comment peut-on ainsi construire des souvenirs qui « sont à “tout le monde” » (Halbwachs, 1950, p. 30)²¹? Ce sont des repères extérieurs aux

²⁰ Les ouvrages consultés semblent s'entendre sur cette définition (voir Dérouesné et Spire, 2002, p. 17; Baddeley, 1992, p. 15 et 21; Chapouthier, 1994, p. 5-6). Certains séparent cependant l'apprentissage du processus de mémoire (Purves *et al.*, 2003, p. 665, ainsi que Kandel, 1995, p. 651). Serge Nicolas (2007, p. 13) limite la mémoire au simple stockage d'informations.

²¹ Et où sont ces souvenirs? Jean-Pierre Chagneux soutient que « toute évocation d'objets de mémoire est une reconstruction à partir de traces physiques stockés dans le cerveau » (Chagneux et

individus qui permettent une construction mémorielle commune (Halbwachs, 1952, p. VI et p. 125-144). Maurice Halbwachs nomme ces repères, des cadres sociaux. Ceux-ci se définissent comme des « données ou des notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres » (Halbwachs, 1950, p. 13). Ces « données communes » sont autant de lieux et d'objets qui sont investis d'un discours mémoriel : des représentations sociales, des références culturelles, sociales, politiques, religieuses et historiques qui ont été construites sans que l'individu y participe mais qui font partie de sa mémoire (*ibid.*, p. 4). De ce point de vue, notre environnement complet est un cadre de mémoire²².

Ces cadres sociaux permettent au groupe de réinterpréter ses souvenirs dans le temps : « la disparition ou la transformation des cadres de la mémoire entraîne la disparition ou la transformation de nos souvenirs » (Halbwachs, 1952, p. 98). Si l'on change le cadre d'un souvenir, l'interprétation qu'on en fait change également. Il semble évident que des événements survenus avant notre naissance, soit dans un cadre social que nous n'avons pas vécu, seront réinterprétés dans le cadre où nous évoluons, le présent, et qui n'a rien à voir avec le cadre dans lequel il a eu lieu. Cette notion, à laquelle nous reviendrons, est essentielle pour l'analyse de notre corpus.

Cette transformation de cadre jouera également dans la dialectique souvenir-oubli. En changeant de cadre, certains souvenirs risquent des reconstructions partiellement transformées, si ce n'est complètement différentes. Des informations importantes risquent l'oubli tandis que des détails s'exposent à une surestimation mémorielle. Ce changement de cadre joue beaucoup dans la mémoire historique où les faits sont inchangeables mais leur sens réinterprétable

Ricœur, 2000, p. 125), tandis que Möller soutient que la mémoire collective « ne peut exister d'un point de vue physiologique, mais dans une optique sociologique, elle existe » (Möller, 2007, p. 35). Maurice Halbwachs semble se situer dans une position médiane. « Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres d'un groupe » (Halbwachs, 1950, p. 33). Nous soulignons ici la polémique sans y participer; celle-ci dépasse le cadre de notre recherche.

²² « En résumé, il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leur souvenir » (Halbwachs, 1952, p. 79).

(Ricœur, 2000, p. 496). Cette dialectique est prédominante, par exemple, dans les productions culturelles à teneur historique.

L'aspect dialectique de la mémoire collective influence également la construction de « notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société » (Halbwachs, 1950, p. 13). Il y a échange des matériaux de mémoire entre les individus d'un groupe par et dans les cadres sociaux. Le groupe ne peut évidemment interpréter ses informations collectives qu'à partir de ces cadres qui structurent « objectivement²³ » les informations communes.

Pour être effectifs, ces souvenirs construits par et dans des cadres sociaux doivent être mis en commun (Halbwachs, 1950, p. 30). Le langage permet ce partage de la mémoire. « On ne retient que ce qui a été dramatisé par le langage; tout autre jugement est fugace. Sans fixation parlée, exprimée, dramatisée, le souvenir ne peut être rapporté à ses cadres » (Bachelard, 1989, p. 47). Paul Ricœur le dit d'une autre façon : « il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle » (Ricœur, 1983, p. 105). Le souvenir est un récit et celui-ci se construit par et dans le langage. C'est ce même langage qui porte et permet l'interprétation du souvenir. C'est également par le langage que le souvenir s'acquiert et se transmet.

1.1.3 La culture

Y aurait-il un cadre qui serait assez large et qui nous permettrait d'articuler d'une manière générale la mémoire collective? Le cadre de référence qui nous semble le plus englobant est celui de la culture. Celle-ci a été maintes fois définie. Pour les besoins de notre analyse, nous nous inspirerons des traits

²³ L'objectivité dont il est question ici est une transcendance des cadres par rapport à l'individu. Les cadres « existent » socialement et historiquement sans l'individu particulier.

communs de deux définitions, soit celles de François Laplantine et Fernand Dumont.

Exposons d'emblée les deux définitions avant d'en dégager les similitudes. La définition que fait Laplantine de la culture est simple et précise (Laplantine, 1987, p. 116) :

La culture est l'ensemble des comportements, savoirs et savoir-faire caractéristiques d'un groupe humain ou d'une société donnée, ces activités étant *acquises* par un processus d'apprentissage, et *transmises* à l'ensemble de ses membres.

Fernand Dumont a beaucoup écrit sur la culture. Il semble sans cesse la redéfinir. Peut-être parce qu'elle est « tout au plus (...) un projet sans cesse compromis » (Dumont, 2008, p. 3)? Dans ce même ouvrage, il en donne cependant une définition claire (*ibid.*, p. 32) :

[La culture, ce sont] les notions que m'ont transmises ma famille et ma société, les modèles qui me sont proposés, la signification des objets où se trouvent aménagés mes rapports quotidiens avec le monde²⁴.

Ce qui se dégage principalement de ces définitions, c'est que la culture est un cadre qui structure notre vécu. Ce cadre est du domaine de la « création » humaine : il est construit par le groupe. Les matériaux qui servent pour ces constructions sont vastes et touchent toutes les sphères du vécu : comportements, institutions, mythes, savoirs, idéologies, savoir-faire, œuvres artistiques, etc. Ces cadres permettent à l'humain une « forme de communication *proprement culturelle* qui procède par échange non plus de *signes*, mais de *symboles* » (Laplantine, 1987, p. 117). Avec la culture, le comportement humain est investi de symbolisme, ce qui ouvre la culture, par ses cadres de références, à une interprétation de la réalité.

²⁴ Dumont reformule sa définition dans un autre ouvrage d'un point de vue plus praxéologique. Il définit la culture comme « un stock de codes, de manières d'être et de faire indispensable à nos actions comme à l'existence en commun » (Dumont, 1995a, p. 17).

Les notions d'acquisition et de transmission sont les deux autres principaux aspects soulevés par les définitions précédentes. Il y a d'abord l'acquisition. La culture n'est pas donnée d'emblée à la naissance, elle n'est pas innée; elle fournit plutôt des repères pour un processus interprétatif que l'individu devra faire tout au long de son existence. Chacun doit apprendre les matériaux et la structure qui lui permettront de vivre en commun. Cette transmission n'est cependant pas un clonage, un code qui se reproduit sans variations. Par son dynamisme, il y a dans la transmission même une redéfinition constante des cadres de références.

Les définitions nous amènent finalement à la notion sous-entendue de différence²⁵. La culture installe des frontières entre les groupes humains, entre les sociétés. Ainsi, selon le groupe dans lequel un individu est né, les manières d'être et de penser le vécu, ses relations aux autres et au monde n'auront pas les mêmes significations. La culture trace une frontière entre « nous » et les « autres ». Cette frontière fournit à l'individu des repères pour se situer dans le monde, pour se donner un sens. La culture est plurielle : ce qui existe ce n'est pas la culture, mais les cultures (Schaer, 2008, p. 10).

Avec des notions comme cadre de référence, acquisition et transmission, la culture n'est-elle « en un certain sens, (...) rien d'autre qu'une mémoire » (Dumont, 1995a, p. 40)²⁶? Cette équivalence doit-elle être prise au pied de la lettre? Pour comprendre les relations entre mémoire et culture, serait-il possible de simplement reprendre tout ce qui a été écrit précédemment et de changer un mot pour l'autre ? Ainsi, ce qui est mémoire deviendrait culture et vice versa.

La mémoire et la culture semblent plutôt liées dans une relation matériau-structure. La mémoire collective serait un matériau, dans le sens où elle est « la réserve de signifiants à la disposition d'une culture pour construire sa

²⁵ Dans ses multiples définitions qu'il donne de la culture, Michel de Certeau énonce clairement la différence lorsqu'il définit entre autre la culture comme « les comportements, institutions, idéologies et mythes qui composent des cadres de références et dont l'ensemble, cohérent ou non, caractérise une société à la différence des autres » (de Certeau, 1980, p. 168).

²⁶ « Ce que nous appelons "culture" forme une seconde "mémoire" qui dispense l'individu de refaire lui-même une masse d'expériences, opère comme un transmetteur d'un savoir-faire, d'un "savoir-vivre" accumulé avant nous, d'un patrimoine ou d'un héritage. (Schaer, 2008, p. 46).

représentation du monde » (Pierre, 2010, p. 326). Ainsi, tout ce qui peut être acquis, stocké et transmis collectivement est matériau de mémoire, autant les lieux matériels de mémoire que les représentations de l'imaginaire collectif²⁷. Quant à elle, la culture serait la structure, dans le sens où celle-ci est « le cadre du pensable et, tendant à faire corps avec le monde lui-même, elle *va sans dire* » (*ibid.*, p. 330). La culture est le cadre de référence le plus large et le plus prégnant sur lequel on peut appuyer la construction mémorielle.

« Transmettre une mémoire ne consiste donc pas seulement à léguer un contenu mais une manière d'être au monde » (Candau, 1996, p.113). Dans la transmission, on ne distingue pas constamment entre la mémoire et la culture, entre le matériau et la structure. La mémoire collective et la culture sont données à l'individu sans choix de sa part. « J'hérite du sens comme d'un endroit dans le monde » (Dumont, 2008, p. 144). Ces constructions sociales ne sont cependant pas immuables. Le temps passe, les cadres changent, quoique lentement, et le récit collectif se reconstruit.

1.1.4 La mémoire religieuse

La mémoire religieuse est l'aspect religieux de la mémoire collective²⁸. Pour bien comprendre cette simple définition, il nous faudra distinguer *religion* et *religieux*, et placer cette mémoire religieuse dans un cadre précis, soit la culture québécoise.

1.1.4.1 Religion et religieux

La mémoire religieuse est-elle la mémoire collective « de la religion » ou la mémoire collective « de ce qui est religieux »? Tentons d'éclaircir cette distinction.

Jacques Pierre²⁹ (2010) dit de la religion qu'elle « renvoie à un corps institué de personnes, de représentations et de pratiques relatives à ce que nous

²⁷ On pourrait parler d'informations collectives.

²⁸ Pour Maurice Halbwachs (1952), la mémoire religieuse possède les mêmes lois que mémoire collective (p. 79).

²⁹ Auquel nous avons d'ailleurs emprunté cette distinction entre *religion* et *religieux*.

avons appelé un *horizon fondationnel* » (p. 337). Il y a dans cette définition deux aspects qui nous semblent essentiels pour comprendre la religion : l'aspect institution et l'aspect fondation. Comme institution³⁰, la religion est un cadre de référence, elle est « une des formes symboliques de la culture » (Rousseau, 2005, p. 440). La religion est structurante, elle est « un univers de significations collectives dans lequel les expériences quotidiennes qui plongent les individus et le groupe dans le chaos, sont rapportées à un ordre immuable nécessaire et préexistant aux individus et au groupes eux-mêmes » (Hervieu-Léger, 1993, p.125). Ce « code de sens » (*ibid.*) a besoin d'être fondé sur quelque chose de transcendant, et pour survivre, cette fondation doit toujours être gardée en mémoire par les croyants. Ainsi, pour résumer, la religion est « la référence légitimatrice à une version autorisée de cette mémoire, c'est-à-dire à une tradition » (*ibid.*, p.134). Une religion serait une tradition instituée et socialement fondée.

Le religieux, quant à lui, « constitue une nébuleuse sans contours définis qui traverse l'ensemble de l'espace social » (Pierre, 2010, p. 338). On pourrait dire du religieux qu'il est la zone d'ombre de la religion, une sorte d'extension sémantique : il ne se réclame d'aucune institution et d'aucune origine, d'aucune foi. Le religieux serait l'aspect sacré sans tradition, souvent culturellement implicite.

La mémoire religieuse, pour ce qui nous concerne, fait référence autant à la religion qu'au religieux. Les deux sont indissociables : la mémoire religieuse concerne autant la mémoire de la tradition que la mémoire culturelle. Pour mieux comprendre ce choix, plaçons la mémoire religieuse dans une société donnée, soit le Québec.

³⁰ « On entendra par institution tout ce à propos de quoi on parle d'idéal collectif, d'esprit de corps, de tradition de groupe, tout ce qui présente ce mélange d'ambition personnelle et de censure collective qui fait que le groupe réalise des fins qui sont plus désintéressées (...) que les fins qu'auraient poursuivies individuellement ses membres » (Veyne, 1971, p. 269).

1.1.4.2 Mémoire religieuse québécoise

Il semble généralement convenu qu'historiquement, l'Église catholique « a été un des ferments de la société québécoise » (Ferretti, 1999, p.192). Le fait religieux au Québec a cependant été reconstruit selon un axe chronologique précis dans la mémoire collective : l'avant et l'après Révolution tranquille. Avant, c'était le Québec religieux et après, le Québec moderne. La reconfiguration historique doit être plus nuancée³¹. En fait, la Révolution tranquille s'inscrit dans un « contexte international³² », et le mouvement de la « sortie de la religion » est un phénomène qui remonte plus avant dans le temps³³. En fait, cette idée même de la « sortie de la religion », où la religion cesse de structurer le social, « ne désigne pas un événement particulier, mais plutôt un vecteur qui indique une direction repérable dans de multiples moments et de diverses manières » (Lucier, 2010, p. 12). Ainsi, on ne parlerait pas de la disparition de la tradition instituée au Québec, mais plutôt de son effritement progressif comme cadre de référence. Et lorsque le cadre se transforme, la mémoire collective reconstruit différemment les informations communes.

Ainsi, en changeant la structure, le matériau est reconstruit de manière différente. Sans un support institutionnel fort, soit la religion catholique, le religieux devient une nébuleuse diffuse et lointaine, quoique toujours présente. La religion catholique se transmet de moins en moins et de cette manière, elle perd sa force organisationnelle. D'une génération à l'autre, elle est de moins en moins un cadre de référence. Le religieux semble se distancier de la religion³⁴ et il devient une sorte d'implicite de la culture. La mémoire collective ne reconstruit plus son information religieuse selon un cadre de la même nature, mais plutôt selon un cadre qu'on pourrait nommer « laïc³⁵ ». Ce qui reste cependant de la structure

³¹ Voir à ce sujet Hamelin et Gagnon (1984), Hamelin (1984), ainsi que Linteau *et al.* (1989).

³² Linteau *et al.*, 1989, p. 422.

³³ Jean Hamelin (1984) place la Seconde Guerre mondiale comme étant l'avant et l'après modernité. L'après-guerre est le moment « d'une mutation de la culture occidentale d'une profondeur telle que même le visage de Dieu s'estompe dans les nuages de l'immanence » (p. 9).

³⁴ « La modernité a déconstruit les systèmes traditionnels du croire : elle n'a pas évacué pour autant le croire » (Hervieux-Léger, 1993, p. 109).

³⁵ On pourrait également parler d'un cadre areligieux dans le sens où ce cadre n'a aucun lien explicite avec le religieux.

peut permettre de reconstruire des matériaux différents et certaines catégories interprétatives issues de la religion restent ainsi dans le nouveau cadre³⁶. Il y a « stratification du discours religieux et ensuite (...) découplage des différents registres sémiotiques qui le traversent » (Pierre, 2010, p. 326). Les traces du religieux dans la culture, ou la mémoire religieuse, ne sont pas des données pures, mais des amalgames qui ne sont pas nécessairement apparents et qui ne se laissent pas analyser facilement.

Si la religion est officiellement « sortie » de la société québécoise, au point de vue de la mémoire collective, il n'y a pas une coupure définitive qui provoquerait une amnésie. Il n'y a qu'un changement de cadre qui ne permet plus à la mémoire de se reconstruire et de réinterpréter ses informations religieuses de la même manière. Le religieux n'est plus qu'une trace culturelle. Ainsi, nous devrions pouvoir repérer ces traces dans les objets de la culture, dans les productions culturelles.

1.2 TÉLÉROMAN

Dans cette deuxième partie, notre réflexion prendra de l'extension. En passant par le concept d'industrie culturelle, puis par la télévision, nous ancrerons finalement notre articulation conceptuelle dans une production culturelle précise : le téléroman.

1.2.1 Industries culturelles

Le terme d'« industries culturelles » est utilisé pour la première fois en 1947 par Adorno et Horkheimer en remplacement de celui de « culture de masse » (Adorno, 1991, p. 85). Sous cette expression « d'industrie », il n'y a pas seulement une référence au processus de production, mais également à la standardisation du produit et à la rationalisation de sa distribution (*ibid.*, p. 87). Nous retenons donc que l'idée d'industrie culturelle est celle d'une production

³⁶ Il y a cependant changement de fonction (voir Pierre, 2010, p 332-335).

standard et rationnelle d'objets culturels. Il y a également dans cette idée de production, celle de marchandisation. « D'habitude, on désigne par là les périodiques, le cinéma, le disque, la radio, la télévision, etc. : usinage d'objets culturels à grande échelle, mise en marché de la culture commandée par les règles de la production plutôt que par les critères de la consommation » (Dumont, 1995b, p. 55-56).

Dans cette perspective d'industrie culturelle, un objet culturel serait une production de masse. L'objet culturel doit donc être accessible au plus de monde possible. Cette disponibilité implique que l'objet ne doit pas être unique et qu'il doit être distribué commercialement, même si cet aspect commercial n'est pas inhérent à l'objet (Adorno, 1991, p. 88). Dans ce cadre, l'objet culturel se doit d'être consommable. L'argent est au départ de l'industrie culturelle et c'est elle qui permet la production de masse.

Y a-t-il encore de la place pour la culture et la mémoire dans cet objet commercial? Du seul fait d'être un produit culturel, l'objet s'inscrit dans une culture, dans un « horizon » (Dumont, 1995b, p. 174) qui permet à l'humain de se créer une distance par rapport à la culture première qui est « l'expérience » vécue de la culture (*ibid.*, p. 362). Dans cette optique, la production culturelle comme distance de la culture première, permet « d'avoir conscience de sa signification d'ensemble » (Dumont, 2008, p. 34). Par sa diffusion à grande échelle, l'objet culturel devient partie intégrante de la culture dans laquelle il est produit, indépendamment du profit généré. On peut cependant supposer qu'une bonne commercialisation du produit aide cette intégration culturelle. La notion d'industrie culturelle prend ici tout son sens. La rentabilité commerciale du produit culturel est garante de son intégration culturelle, donc de sa place dans « l'horizon culturel ».

En intégrant l'objet dans la culture, il y a ainsi construction d'une mémoire. L'objet prend sa place dans le système de sens. Il est interprété par rapport aux autres objets déjà en place. On pourrait dire que l'objet prend une position herméneutique. Sa présence se construit par rapport au passé des autres objets. En s'inscrivant dans la culture, l'objet s'inscrit dans la mémoire. En fait, la

production culturelle, indépendamment de son aspect commercial, nourrit autant la culture que la mémoire.

1.2.2 La télévision

S'il est un véhicule important de l'industrie culturelle, c'est sûrement la télévision³⁷. Ce qui fait d'ailleurs la force de la télévision, c'est qu'elle n'est pas perçue par les téléspectateurs comme une activité à part, mais une partie intégrante de leur quotidien (Storey, 2003, p. 21). Regarder la télévision n'est pas un privilège dans nos sociétés, c'est plutôt une activité culturelle normale de notre vécu.

Ce lieu de culture peut-il être également porteur de mémoire? John Storey, (*ibid.*, p. 21), en commentant Dorothy Hobson, va directement dans ce sens. Il place cette mémoire dans un processus d'interprétation.

Meaning is not, as Hobson discovered, something which happens only once, in the first moment of cultural consumption as one sits in front of the television screen. The making of meaning is an ongoing process which may reach well beyond the first moment of consumption. New contexts will bring about the enactment of new significances; a narrative seemingly discarded seems suddenly to have a new relevance and a new utility.

Le rôle de la télévision ne se limite pas exclusivement au moment de l'écoute. Il faut une mémoire de ce que l'on a écouté. Les informations reçues lors de l'écoute deviennent des points de référence pour l'interprétation de nouvelles informations. Il n'y a évidemment pas que la télévision qui fonctionne ainsi. La mémoire télévisuelle peut cependant avoir une grande influence sur la mémoire collective générale. Ce qui est consommé dans l'activité télévisuelle possède une interaction avec tout le reste de la culture, avec la vie quotidienne. Et vice-versa : les productions télévisuelles s'inspirent de la culture et de la société.

La télévision est un point de convergence entre la culture et l'individu : des morceaux de culture se donnent à l'individu qui participe à cet échange en les

³⁷ « Television is *the* popular cultural form of the twenty-first century. It is without doubt the world's most popular leisure activity » (Storey, 2003, p. 9).

interprétant. Par son expérience, l'individu crée son horizon. Il y a également convergence de la mémoire et de la culture dans la télévision. Pour interpréter ce qui s'y passe, il faut au téléspectateur une « compétence encyclopédique » (Nguyen-Duy, 1990, p. 55). Cette compétence « mémorielle » permet l'interprétation des informations transmises par la télévision. Il y a convergence aussi entre les individus. En échangeant les informations communes reçues par la télévision, les individus créent un mouvement dialectique et un nouveau discours.

L'industrie culturelle qui soutient la télévision est puissante. Elle permet à ce médium de rejoindre un très grand nombre d'individus, de toucher la masse. Certaines émissions peuvent donc devenir un repère pour une grande majorité. Les téléromans nous semblent des émissions qui peuvent remplir ce rôle.

1.2.3 Le téléroman

Le téléroman est un produit télévisuel qui s'inscrit dans le grand groupe des industries culturelles. Nous allons tenter de définir ce genre et de décortiquer cette définition pour établir ce qui unit ce genre à la culture et surtout à la mémoire.

1.2.3.1 Définition

Comme n'importe quel genre de récit, le téléroman possède ses caractéristiques. La définition qui nous a paru la plus pertinente est celle de Véronique Nguyen-Duy (1990, p. 19). Elle définit le téléroman ainsi :

Émission de télévision à caractère fictif bien qu'à description de style réaliste, comportant une série d'épisodes en continuité les uns avec les autres, diffusée à périodicité fixe et présentant un cadrage temporel de type séquentiel épisodique, séquentiel enchaîné ou épisodique et enchaîné.

Cette définition sous-entend principalement que le téléroman raconte une histoire (Nguyen-Duy, 1990, p. 4). Il est fondamentalement une mise en intrigue télévisuelle et il emprunte au feuilleton littéraire dont il est un rejeton (*ibid.*, p. 3).

Il possède également un calendrier et il est diffusé dans une case horaire fixe, ce qui tient du temps cyclique³⁸.

Au niveau de la forme, il emprunte à la tradition du récit filmique (*ibid.*, p. 13). L'action est cependant principalement énonciative : la caméra filme surtout ce qui se raconte (*ibid.*, p. 4). « Le programme narratif du téléroman est linéaire et fondamentalement propulsé non par les *agir* des protagonistes mais par les *dire*. » (Saoutier, 1992, p. 275). Pourrait-on dire que les dialogues sont les véritables moteurs du téléroman? Si l'on qualifie le téléroman de « genre oral » (Nguyen-Duy, 1995, p. 285), c'est donc la parole qui serait filmée. Le téléroman « est au Québec du moins, le lieu médiatique par excellence de la parole » (*ibid.*, p. 284).

Comme genre oral, le téléroman serait-il un lieu de mémoire collective, de culture? Dans un premier temps, nous pouvons l'affirmer. « Or, derrière une façade de divertissement, le téléroman se manifeste clairement comme un système d'influence beaucoup plus large qui transmet des valeurs, des modes de vie et de pensée, des modèles d'interaction sociale (...). Cette propriété fait du téléroman un phénomène social, extrêmement important, parce qu'il contribue de façon indéniable à l'évolution de la culture, soit en renforçant, soit en modifiant des patterns culturels établis » (Méar, 1981, p. 159). Comme produit culturel, le téléroman ne serait donc pas qu'un simple miroir de la culture. Il y a création d'une « dialectique référentielle » (Nguyen-Duy, 1990, p. 134) avec l'individu, ce qui le place dans une position d'interprète. Dans un cadre de consommation de masse, beaucoup d'individus vivent cette dialectique avec la même production³⁹. Cette dialectique industrielle est une sorte d'herméneutique à grande échelle qui tient autant de l'interprétation individuelle que du phénomène social.

³⁸ Avec l'enregistrement VHS, le DVD et Internet, la notion de périodicité devient une zone beaucoup plus floue et discutable. C'est cependant du côté du téléspectateur que l'élasticité de l'écoute a une certaine importance. Le premier moment du téléroman, celui du diffuseur, reste périodique.

³⁹ On peut parler de « système téléromanesque » (Nguyen-Duy, 1990, p. 134). En effet, certaines productions culturelles dérivent du téléroman : revues, publicités, livres, sites touristiques, reportages, « making of », etc. Ce système téléromanesque est en lui-même une industrie culturelle.

Examinons maintenant plus en détails les deux principaux points soulevés par la définition du téléroman de Nguyen-Duy. D'abord, il joue sur les frontières entre la réalité et la fiction. Ensuite, il sous-tend plusieurs dimensions temporelles.

1.2.3.2 Fiction et réalité

Le téléroman possède un « caractère fictif » et une « description à style réaliste ». Le genre se positionne sur deux paramètres qui semblent, à première vue, s'exclure : mais en fait, le récit raconte des événements fictifs dans un contexte réaliste. Nous sommes dans le domaine du possible.

Il n'est évidemment pas question d'entrer ici dans tout ce qui distingue la fiction de la réalité. Disons que la fiction est un « mensonge ludique » (Baroni, 2009, p. 225). Dans le récit de fiction, on s'amuse à raconter des choses qui auraient pu être vraies : on fait « comme si » ; on veut « faire croire », « persuader » (Nguyen-Duy, 1990, p. 27). L'intrigue racontée dans la fiction n'a pas réellement eu lieu, contrairement à l'intrigue historiographique qui, elle, doit « avoir réellement eu lieu » (Veyne, 1971, p. 23). Nous sommes dans le monde de l'imaginaire.

La fiction du téléroman est cependant réaliste. Elle se situe dans le vraisemblable, ce qui veut dire qu'il y a « conformité entre le récit et le cadre référentiel dans lequel il s'inscrit » (Nguyen-Duy, 1990, p. 41). Le récit s'inscrit donc dans une culture et une société données. Le téléspectateur reconnaît ce cadre et considère que les événements auraient pu avoir lieu dans ce cadre. « Le vraisemblable télévisuel interpelle donc la compétence encyclopédique du récepteur en l'invitant à reconnaître les références à des savoirs préexistants tout en le convoquant à un processus de création » (Nguyen-Duy, 1990, p. 45). La compréhension du récit téléromanesque est basée sur l'interprétation que fait le téléspectateur de la fiction par rapport au réel.

Est-ce que cette fiction réaliste est une affaire strictement contemporaine? Comment situer tous les téléromans à saveur historique dans ce contexte? Notons d'abord qu'un téléroman n'est jamais totalement historique. Pour que la fiction réaliste soit possible, il faut qu'une zone soit ouverte à l'imaginaire. Il ne faut pas

que tout ait eu lieu. En contrepartie, il faut une référence qui permette de projeter le récit dans le passé. Le contexte social semble être une constante : on essaie de reconstituer un espace social passé qui soit vraisemblable. Ainsi des personnages fictifs peuvent évoluer comme s'ils avaient vécu à ce moment de l'histoire. Par exemple, dans *Le temps d'une paix*, c'est le contexte de l'entre-deux-guerres qui sert de toile de fond au téléroman. Tout le reste n'est que fiction.

Le téléroman historique propose ainsi un voyage dans le temps; si les personnages présentés avaient vécu à l'époque reconstituée, on aurait pu supposer qu'ils auraient vraisemblablement vécu comme on l'imagine. Les références sociohistoriques peuvent être complétées par d'autres. Il peut y avoir la présence de personnages historiques. Par exemple, dans *Les Belles histoires des pays d'en haut*, le curé Labelle et son secrétaire, Arthur Buies, qui sont des personnages historiques ayant vraiment travaillé à la colonisation des Laurentides, sont intégrés dans le téléroman.

Contrairement à l'histoire où « il faut que tout ce qui s'y trouve ait réellement eu lieu » (Veyne, 1971, p. 28), le réalisme du téléroman historique est partiel : il faut qu'une partie de ce qui s'y trouve ait réellement eu lieu. L'interprétation du téléroman se fera à partir de ce réalisme historique partiel. Si par exemple le téléroman fait référence à un curé, celui-ci doit correspondre beaucoup plus à l'image que le téléspectateur se fait du prêtre qu'à l'image que l'historiographie donne du prêtre. Le réalisme historique est un réalisme impressionniste : cela doit avoir les contours, l'apparence historique. En fait, le téléroman historique fait beaucoup plus appel à la mémoire collective qu'aux connaissances historiques. Et la mémoire collective à l'œuvre reconstruit un cadre culturel du passé avec ses schèmes du présent.

1.2.3.3 Temporalité

Le temps de la fiction possède plusieurs dimensions. Nous considérerons d'abord le cadrage temporel du téléroman et ensuite ses axes temporels; puis nous proposerons une division du temps efficiente pour l'analyse.

Le téléroman, dans sa périodicité, peut se dérouler selon trois cadres temporels : séquentiel épisodique, séquentiel enchaîné ou épisodique et enchaîné. (Nguyen-Duy, 1990, p. 17-18)⁴⁰. Le temps est séquentiel épisodique lorsque chaque épisode du téléroman raconte une histoire et que celle-ci possède son propre dénouement. Chaque épisode est donc un récit en lui-même et ce sont les personnages et la société dans laquelle ils évoluent qui est le lien entre les épisodes. *Les Belles histoires des pays d'en haut* est un exemple de ce cadre temporel : chaque épisode se comprend de lui-même.

Le temps est séquentiel enchaîné quand l'intrigue du téléroman se déroule sur plusieurs épisodes. Chaque épisode se comprend en rapport avec le précédent et le suivant. *Le temps d'une paix*, *Les filles de Caleb* et *Musée Éden* sont de ce genre. Chaque épisode est une partie d'un tout; en manquer un crée un trou dans l'interprétation du téléspectateur. Enfin, le temps est épisodique et enchaîné quand chaque épisode connaît son propre dénouement et que cet épisode joue sur l'évolution globale de la série. Selon Nguyen-Duy (1990, p. 19), il n'y a pas de téléroman construit dans ce genre au Québec⁴¹.

Ce cadre temporel construit l'intrigue et le découpage épisodique du téléroman. Il influence la perception du monde représenté par le téléroman. Cette perception est elle-même influencée par trois axes temporels : « le temps de la projection, le temps représenté et le temps de la représentation » (Nguyen-Duy, 1990, p. 100). Le temps de la projection est le temps réel de l'émission. Le temps représenté est la suite chronologique du récit. Finalement, le temps de la représentation est la structure temporelle narrative.

Tous ces aspects temporels semblent former un labyrinthe perceptif dans lequel le téléspectateur doit se débattre pour interpréter le téléroman. Aussi pertinents soient-ils, ces niveaux semblent cependant peu distinctifs pour saisir les liens entre les téléromans, l'histoire, la culture et la mémoire. Si le téléroman est

⁴⁰ Cette division est tirée de Jean-Pierre Desaulniers, 1982, *La télévision en vrac : essai sur le triste spectacle*, Montréal, Albert Saint-Martin, Communication, p. 130.

⁴¹ Notre propre recherche ne nous a pas permis de vérifier cette affirmation, le monde du téléroman québécois étant trop vaste pour le temps dont nous disposions.

une fiction réaliste qui se déroule dans le temps, nous proposons de saisir la temporalité selon les axes de la réalité et la fiction.

Divisons la temporalité du téléroman entre le temps de la fiction et le temps de la réalité. Le temps de la fiction est le temps du récit. C'est le temps dans lequel les personnages et l'intrigue évoluent. C'est le temps qui sous-tend la périodicité, ainsi que le temps représenté et de la représentation. De son côté, le temps de la réalité est celui du téléspectateur. C'est la culture et la mémoire dans laquelle la fiction est reçue. Le temps de la projection fait partie du temps de la réalité. Dans un téléroman contemporain, le temps de la fiction concorde avec le temps de la réalité. Dans un téléroman historique, il y a une distance entre le temps de la fiction et le temps de la réalité.

Dans cette perspective, l'interprétation du téléroman sera différente. Dans un téléroman contemporain, le téléspectateur interprète sa culture dans les cadres de sa culture. L'actualité du récit n'a de sens que dans le présent. L'écoute d'un téléroman où le temps de la fiction est le même que le temps de la réalité, demande au téléspectateur de se référer à sa propre expérience. Il y a dans ce regard la reconnaissance d'une identité. Le téléspectateur reconnaît que sa vie ressemble, ou pourrait ressembler, à ce qu'il voit.

Dans un téléroman historique, le téléspectateur interprète une vision de sa culture passée dans les cadres de sa culture présente. Quand le temps de la fiction est différent du temps de la réalité, le téléspectateur ne peut se référer à sa propre expérience; ce qu'il voit est différent de ce qu'il vit. Le rapport à l'identité est diachronique : le téléspectateur reconnaît une identité collective ancienne. Il y a une sorte de « mythe des origines » identitaire. Pour comprendre ce qui se passe dans le téléroman, le téléspectateur fait appel à la mémoire collective : il se réfère à comment on lui a raconté le passé de sa culture, à comment est imaginé « le bon vieux temps ».

La temporalité du téléroman historique est multiple. D'abord, le récit possède son temps : le temps représenté se situe dans une époque donnée. Cette époque est reconstituée : le temps de la représentation est construit selon la vision du passé de l'auteur et du réalisateur. « Car on ne décrit pas dans l'absolu; toute

description implique le choix, inconscient le plus souvent, des traits qui seront décrétés pertinents » (Veyne, 1971, p. 66). Ce qui s'applique à l'histoire s'applique également à la fiction historique. La reconstitution est en elle-même une intrigue. On décrit une époque selon ce qu'on sait d'elle, selon les traces qui en sont restées. L'auteur doit trier dans ces traces selon ce qu'il veut montrer de cette époque, selon sa trame narrative et selon ce qu'il croit idéologiquement correct de retenir. Cette construction temporelle est ensuite soumise au temps de la projection. Le téléspectateur reçoit cette construction et l'interprète selon ses propres connaissances historiques (ce qu'il croit reconnaître comme des faits réels), selon également l'amour ou la haine qu'il portera aux personnages, et peut-être surtout, selon ce que la mémoire collective retient du passé représenté.

1.3 SYNTHÈSE

Revenons sur notre parcours. D'abord, la mémoire collective semble un concept bien théorique duquel nous pouvons cependant dégager quelques traits.

Nous retenons de la mémoire collective qu'elle est la construction d'informations communes, soit d'un discours sur des souvenirs partagés par une collectivité. La mémoire collective acquiert, stocke et transmet des informations communes. Ce mouvement est dialectique dans le temps (présent/passé) et dans l'espace (communication entre individus). Ce mouvement est également porté par le discours qui actualise le souvenir. Ce sont les cadres sociaux, particulièrement la culture, qui permettent de réinterpréter et de reconstruire ces souvenirs. La mémoire collective est un des matériaux de la culture, et celle-ci la structure. Ce que nous entendons, de façon très générale, par mémoire collective, est *une capacité commune de reconfigurer le temps*.

Cette mémoire collective possède un aspect religieux. Dans l'exemple de la société québécoise, la religion a eu une telle influence qu'elle est implicitement présente dans la culture. Si l'on veut retrouver cette mémoire religieuse dans la culture, il nous faut retrouver des traces. Le téléroman historique nous paraît un lieu de mémoire dans lequel on peut retrouver ces traces.

Le téléroman est une fiction réaliste qui se déroule dans le temps, soit dans le temps de la fiction, soit dans le temps de la réalité. Ainsi, nous proposons à partir de cette division et de notre réflexion théorique deux catégories pour notre analyse qui nous permettront de faire ressortir la mémoire religieuse de chaque téléroman : le cadre social réel et le cadre social fictif. Le cadre social réel est celui du temps réel, soit l'espace et le temps dans lesquels le téléroman a été diffusé. C'est le moment présent de la reconstruction mémorielle. De son côté, le cadre social fictif est celui du temps fictif, soit l'espace et le temps de la fiction. C'est le cadre du souvenir imaginaire, le passé tel que la mémoire se l'actualise.

Pour articuler les stratifications des cadres, nous aurons besoin de deux perspectives. D'abord une lecture synchronique qui nous permettra de comprendre les traces de la mémoire religieuse retrouvées dans un téléroman donné et les superpositions entre le cadre social réel et le cadre social fictif. Nous effectuerons ensuite une lecture diachronique pour cerner dans les traces mémorielles les transformations de la mémoire religieuse. Ce sont les analyses que nous proposons dans les deux prochains chapitres.

CHAPITRE II

ANALYSE DES TÉLÉROMANS

Dans ce chapitre, il s'agit de dépister les traces de la mémoire religieuse dans quatre téléromans historiques québécois, qui couvrent la période de 1956 à 2010⁴² : *Les belles histoires des pays d'en haut*; *Le temps d'une paix*; *Les filles de Caleb*; et *Musée Éden*. Nous analyserons les téléromans séparément en utilisant le même schème. Nous exposerons d'abord le contexte médiatique général du téléroman, pour ensuite résumer son intrigue, ses thèmes, et faire un portrait de ses personnages principaux.

Puis nous analyserons la mémoire religieuse en explorant d'abord le cadre fictif⁴³, puis le cadre réel⁴⁴. Pour bien comprendre ce qui se trouve dans chacun de ces cadres, l'angle d'analyse sera différent d'un téléroman à l'autre. Cette approche a été choisie parce qu'elle permettra de mettre en relief le religieux dans chacun des téléromans. En effet, même si ceux-ci se déroulent dans une période historique similaire (fin du 19^e siècle et début du 20^e), les thèmes abordés et le traitement artistique sont cependant différents. Changer l'angle d'analyse permettra également de mieux articuler les liens entre le cadre fictif et le cadre réel, celui-ci étant différent dans chaque téléroman. Cette approche nous permettra finalement de comprendre, par une synthèse analytique, comment la mémoire religieuse a été reconstruite.

En dernier lieu, nous esquisserons un bref plan d'ensemble des quatre téléromans analysés.

⁴² Cette période couvre la presque totalité de l'histoire de la télévision au Québec. En effet, Radio-Canada commence à diffuser le 6 septembre 1952 (Linteau et al., 1989. p. 391).

⁴³ Rappelons que le cadre fictif est le cadre social de la fiction qui se déroule dans le temps fictif. C'est le monde imaginaire.

⁴⁴ Le cadre réel est le cadre social de la télédiffusion, soit de la réception de la fiction et du temps réel. C'est dans ce cadre que le téléroman est écrit : c'est le lieu de la reconstruction mémorielle. Bref, c'est le monde de la réalité.

2.1 LES BELLES HISTOIRES DES PAYS D'EN HAUT

2.1.1 Le téléroman

2.1.1.1 Contexte

Le monde des *Belles histoires des pays d'en haut*, créé par Claude-Henri Grignon (1894-1976), est vaste. Tout commence par un roman, *Un homme et son péché*, publié en 1933 et gagnant du prix David en 1935. En 1939, les personnages du roman passent à la radio. La diffusion du radiroman avait été prévue de septembre 1939 jusqu'à mai 1940, mais en fait, le feuilleton sera retransmis à Radio-Canada (CBF) jusqu'en 1962 (Bertrand, 2002, p. 98)⁴⁵. Les personnages firent le saut au théâtre dans des sketches ayant pour titre « Paysanneries » : on présenta la pièce au Québec en 1942, 1943, 1946, 1948 et 1953 (Legris, 1980, p. 1115). L'histoire de Séraphin a également été portée à l'écran : en 1948, Paul Gury réalise *Un homme et son péché*, et en 1950, il réalise *Séraphin*⁴⁶. En 2002, Charles Binamé adapte à nouveau les personnages de Grignon pour le cinéma en réalisant *Séraphin, un homme et son péché*.

Mais le monde de Grignon est surtout connu dans la société actuelle pour son format télévisuel, *Les belles histoires des pays d'en haut*, téléroman diffusé à la SRC de 1956 à 1970. Diffusé dès les premières années de la télévision québécoise, il fait partie des trois premiers téléromans de la télévision avec *La famille Plouffe* et *Le Survenant* (Desaulniers, 1996, p. 16), ces deux derniers téléromans ayant également été des romans avant d'être portés au petit écran. Fernand Quirion réalise les épisodes d'une demi-heure, en noir et blanc, de 1956 à 1967, puis Yvon Trudel devient réalisateur des épisodes, en couleur, d'une durée d'une heure, de 1967 à 1970 (Bertrand, 2002, p. 157-158). Dès 1972, Radio-Canada rediffuse sporadiquement les épisodes couleurs (Legris, 1980, p. 1116)⁴⁷.

⁴⁵ Les textes sont repris en partie et remaniés et diffusés à CKVL de 1963 à 1965. (Legris, 1980, p. 1115).

⁴⁶ Claude-Henri Grignon, scénariste des deux films, avait imaginé une trilogie dont le troisième film, qui ne fut jamais réalisé, portait principalement sur Donald (Bertrand, 2002, p. 149).

⁴⁷ La dernière rediffusion remonte à l'été 2009.

2.1.1.2 Intrigue et personnages

Les *Belles histoires* se passent dans les Laurentides, dans le village de Sainte-Adèle, à la fin du 19^e siècle (vers 1890), au temps de la colonisation. C'est une « peinture de mœurs » (Legris, 1980, p. 1126) de ses habitants : à travers les épisodes, on les voit vivre, au fil des saisons, dans des conditions souvent difficiles. Malgré la présence d'humour, le téléroman est principalement une dramatique.

L'intrigue générale du téléroman se déroule selon un temps séquentiel épisodique, ce qui veut dire que chaque épisode raconte une histoire et que celle-ci possède son propre dénouement. Résumer la série reviendrait à résumer chaque épisode. Mais le téléroman est principalement basé sur un trio de personnages : Séraphin Poudrier, un avare ayant des fonctions sociales importantes⁴⁸, Donalda Lalogue, sa femme, et Alexis Labranche, un buveur au bon cœur. Donalda et Alexis s'étaient promis l'un à l'autre. Mais pendant que celui-ci était parti travailler dans les bois pour l'hiver, Donalda épouse Séraphin pour sortir son père d'une situation financière difficile. Ainsi, pour mieux comprendre ce téléroman, nous allons plutôt nous tourner du côté de sa structure narrative et de son thème principal.

La structure du roman repose principalement sur la relation entre le héros, Séraphin Poudrier, et ses victimes, sa femme Donalda, qui meurt de misère, et Lemont, un habitant du village auquel il prête de l'argent (Legris, 1980, p. 1117). Ce même schéma événementiel est reproduit à la radio et à la télévision (*ibid.*). Dans la majorité des épisodes⁴⁹, il y a en effet une lutte entre Séraphin, avare, riche et puissant, et un des habitants du village, qui eux vivent particulièrement dans la misère. Même si la plupart du temps, Séraphin gagne sur sa victime, quelquefois, c'est lui qui est victime des événements. Par exemple, dans l'épisode « La maison du pendu » (21 avril 1969), Séraphin doit baisser le prix de la location d'une maison parce que son beau-frère, Bidou Lalogue, raconte au futur

⁴⁸ Il est maire, agent des terres, préfet de comté et président de la commission scolaire (Legris, 1980, p. 1125). Il est également prêteur.

⁴⁹ Sauf les premiers qui s'appliquent plus particulièrement à camper le contexte dans lequel l'action du téléroman se déroulera.

locataire que cette maison fut celle d'un pendu. Mais peu importe qui gagne, il y a toujours une lutte héros/victime.

Cette lutte est due essentiellement à une chose : l'avarice, qui est « un attachement désordonné aux biens de la terre, et principalement à l'argent » (Catéchisme, 1888, question 60, p. 17). Cette avarice n'est cependant pas un simple vice moral : elle est un péché, un des péchés capitaux (*ibid.*, question 58, p. 17). Et c'est précisément sous l'angle du péché que Grignon l'aborde tout au long de son œuvre : le péché d'avarice est le moteur de l'action de Séraphin et c'est à cause de ce péché que le héros fait des victimes.

Le personnage principal n'est cependant pas le seul pécheur dans le village de Sainte-Adèle. Les personnages sont fondamentalement de « bons diables », mais la nature humaine possède, selon l'Église, une intelligence obscurcie et une volonté faible (*ibid.*, question 48, p. 16). Ils sont donc typés selon deux camps : ceux qui sont plutôt enclins au péché et ceux qui sont plutôt des modèles de sainteté⁵⁰.

Dans le camp des pécheurs, outre Séraphin, il y a Alexis Labranche, un ivrogne; Bidou Laloge, un ivrogne paresseux, coureur de jupons et joueur; le Père Ovide, un ivrogne à la langue bien pendue; Todore Bouchonneau, un ivrogne menteur; et Gladys Mayfair, une riche veuve venant des États-Unis, une femme qui vit « librement⁵¹ ». Malgré leur penchant au péché, tous ces gens ne sont pas mauvais. Alexis est un homme travaillant et honnête, le type de l'homme canadien-français, et Bidou est capable de bravoure⁵². Il faut plutôt y voir, selon le catéchisme, les conséquences du péché originel qui nous donne « une inclinaison au mal » (*ibid.*, question 46, p. 16).

Les modèles de sainteté font une contrepartie au péché. Il y a d'abord Donalda, la femme de Séraphin, une « sainte femme » qui endure la misère avec

⁵⁰ On pourrait également parler de modèles et d'antimodèles.

⁵¹ Gladys « Baby » Mayfair représente la femme « libre ». On connaît la légèreté de ses mœurs par la liaison illicite qu'elle a eue avec Alexis lorsque celui-ci s'est exilé aux États-Unis. Elle était propriétaire de saloon avant d'émigrer dans les pays d'en haut. Mais Gladys se rachète : protestante, elle se convertit au catholicisme.

⁵² Il sauve Basile Fourchu de la noyade dans l'épisode « Un acte héroïque de Bidou » (1 juin 1964).

piété et vertu. Il y a aussi Basile Fourchu, marguillier, cultivateur, honnête travailleur, et père de « 13 enfants vivants ». Et il y a bien sûr les deux prêtres présents dans le téléroman : le curé Labelle et l'abbé Raudin. Le curé Labelle est un homme d'action qui veut que les choses avancent. Son caractère colérique n'exprime souvent qu'une frustration face à la stagnation des événements. L'abbé Raudin est le type du saint prêtre complètement dévoué à sa mission et détaché des biens de la terre. Le docteur Jérôme le compare d'ailleurs « au bon curé d'Ars » (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967).

Tous ces personnages évoluent dans le Québec de la fin du 19^e siècle.

2.1.2 Le cadre fictif

Pour résumer l'œuvre de Grignon, nous ferons appel à Fernand Séguin et à l'introduction de son émission *Le sel de la semaine* du 2 septembre 1968 où il accueillait Claude-Henri Grignon. Il décrit ainsi l'univers des *Belles histoires*:

Les valeurs traditionnelles se dressent comme autant de monolithes. La fidélité aux pratiques de la religion et à celui qui les personnifie : le curé. L'attachement presque organique à la terre qui nourrit à peine celui qui la cultive mais qui donne en récompense le sentiment de la stabilité. La pratique des vertus chrétiennes, y compris les vertus civiles de soumission, réservées aux femmes, aux ménagères, à ces éternelles pleureuses aux yeux privés de larmes. Un respect quasi religieux pour toutes les formes juridiques qui jalonnent l'existence des individus et des collectivités. Enfin, la présence omnipotente de l'argent, considéré non pas comme un moyen d'échange, mais comme un instrument de possession.

Le monde dans lequel se déroulent les *Belles histoires des pays d'en haut* est le fruit de la littérature du terroir (Legris, 1980, p. 1116). En bref, c'est une image du Canada français rural et catholique.

2.1.2.1 Rural

Le téléroman de Grignon se déroule en milieu de colonisation, « c'est-à-dire le défrichement de territoires couverts de forêts, leur aménagement en vue de leur mise en valeur agricole et de l'exploitation de leurs diverses ressources, leur

peuplement et leur organisation en paroisses canoniques et en municipalités civiles » (Dussault, 1983, p. 7). On peut ajouter que « dans un contexte idéal, la colonisation ne doit être qu'une étape vers l'agriculture » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 140). Dans les *Belles histoires*, cette étape semble être en partie franchie, car le village est organisé en une paroisse. La colonisation est une affaire principalement d'agriculture, de peuplement et de paroisse; et surtout, comme le dit Séraphin, « la colonisation, ça se fait avec de la misère » (épisode « La maison du pendu », 21 avril 1969).

Et pour combattre la misère, il faut travailler. Il arrive d'ailleurs assez souvent qu'une scène s'ouvre en nous montrant les personnages en plein travail, que ce soit aux champs, au magasin général, à la forge, dans les bois, ou même dans les maisons. Les gens de Sainte-Adèle travaillent sans arrêt. Les notables du village (médecin, notaire ou prêtre) ne font pas exception : ils travaillent tout autant que les autres.

Si l'on fait exception des travailleurs spécialisés, la plupart des personnages sont des habitants qui travaillent la terre : Séraphin, Père Laloge, Bidou Laloge, Basile Fourchu, Liseron, et même Alexis dans les dernières années du téléroman. L'agriculture est le moteur principal des *pays d'en haut*. « Au 19^e siècle, l'agriculture est le secteur d'activité économique qui occupe le plus grand nombre de Québécois » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 129).

Le 19^e siècle n'est cependant pas uniquement agricole et le téléroman le montre bien. Le personnage d'Alexis est un bel exemple des autres occupations possibles à cette époque. Il est d'abord un homme travaillant selon les saisons: il est bûcheron dans les chantiers l'hiver; il est draveur au printemps; il s'adonne à la pêche l'été et à la chasse à l'automne. Il est ainsi l'ami de l'amérindien Bill Wabo et du quêteux Jambe-de-bois. Il s'exile également aux États-Unis⁵³, et il travaille pour Gladys Mayfair, dans son saloon. Lorsque celle-ci émigre dans les Laurentides, Alexis sera son intendant. Mais finalement, Alexis prendra racine : il

⁵³ L'émigration vers les États-Unis a été un phénomène important à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle (voir Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 35-36).

deviendra colon (en ayant d'abord été squatter), habitant, et il se mariera avec Artémise.

Dans son discours, Honoré Mercier demande : « Quel est notre devoir? » Le curé Labelle répond : « Notre devoir est de coloniser, de peupler, de s'emparer du sol » (épisode « L'assemblée politique », 8 octobre 1956). Il faut d'abord s'emparer du sol en devenant colon. Ensuite, il faut peupler la terre en ayant des enfants. « Le Québec bénéficie d'un taux de natalité élevé entre 1867 et 1929 » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 27). Cette fécondité est incarnée dans le téléroman par Basile Fourchu et son épouse Scolastique. On parle très souvent de Basile comme étant « le père de 13 enfants vivants ». Cette phrase est répétée par la plupart des personnages comme un leitmotiv. Tout le caractère de Basile s'incarne dans cette paternité d'enfants vivants⁵⁴. Mais ici se pose dans le téléroman une petite contradiction. En effet, il n'y a que Basile Fourchu qui ait des enfants. Les autres personnages ont, ou bien peu d'enfants (Todore a une fille adulte), ou bien pas d'enfant. On pourrait trouver une forme d'explication dans le caractère typé des personnages : chacun symbolise quelque chose de particulier. Ainsi Basile symbolise la fécondité canadienne-française⁵⁵. Mais du point de vue de la description de l'époque, il y a une lacune par rapport à l'historiographie.

Le village de Sainte-Adèle est sans contredit une paroisse. « Celle-ci assure un milieu d'appartenance clairement identifié. Le tissu social s'y confectionne à taille humaine. » (Lemieux, 1989, p. 145). Tout le monde se connaît. Les relations entre les paroissiens sont étroites autant que leur solidarité. Par exemple, lorsque le toit de l'église coule, les paroissiens offrent gratuitement la main-d'œuvre pour les réparations et ils votent un budget pour les matériaux (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967). La paroisse est le milieu de vie du téléroman, un milieu de vie catholique.

⁵⁴ À cette époque, la mortalité infantile étant très élevée (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 32), il y a donc une certaine fierté d'avoir « 13 enfants vivants ».

⁵⁵ On peut se demander pourquoi avoir choisi un homme pour symboliser la fécondité? Notons simplement que le monde des *Belles histoires* est un monde principalement masculin.

2.1.2.2 Catholique

Les Belles histoires des pays d'en haut baignent dans le catholicisme, autant dans sa structure narrative et les thèmes abordés que dans la psychologie et le symbolisme des personnages.

« Les sept principales sources du péché sont l'orgueil, l'avarice, l'impureté, l'envie, la gourmandise, la colère et la paresse. On les appelle communément *péchés capitaux*. » (Catéchisme, 1888, question 58, p. 17). C'est ce terreau qui semble inspirer Grignon autant comme thème pour les épisodes que pour l'agir des personnages. Il n'y a cependant pas que le péché qui motive les personnages. Il y a également les vertus, qui sont « la Foi, l'Espérance et la Charité » (*ibid.*, question 120, p. 24). Nous allons explorer le catholicisme de ce téléroman sous cet angle du péché et de la vertu.

Séraphin prête de l'argent à Todore Bouchonneau pour qu'il achète le magasin général. Après la transaction, il pense : « J'ai un péché, j'ai l'autre : l'orgueil, la domination, le pouvoir. J'suis propriétaire de l'auberge, me voilà propriétaire du magasin général. Propriétaire de 12 terres. Y'a pas à dire! Le vrai bonheur est pas loin pour moi : tout posséder » (épisode « L'autre péché », 8 janvier 1968). Séraphin est ici montré comme conscient d'être pécheur et de ne pas s'en repentir. En voulant tout posséder, il montre « une estime déréglée de soi-même, qui fait qu'on se préfère aux autres et qu'on veut s'élever au-dessus d'eux » (Catéchisme, 1888, question 59, p. 17). Le projet de Séraphin est de posséder le village entier. L'orgueil du personnage est camouflé par son comportement irréprochable au niveau de la pratique religieuse et de son civisme. Il dit d'ailleurs à son père : « Par rapport que je fais mon devoir, par rapport que je respecte les lois de mon pays, je vous fais peur! » (épisode « L'assemblée politique » 8 octobre 1956). En fait, Séraphin est un « catholique du dimanche »; il n'a pas « intériorisé le message évangélique et [il n'ajuste pas] aux valeurs chrétiennes [ses] gestes quotidiens » (Sylvain et Voisine 1991, p. 442). Legris (1980) va plus loin en écrivant que Séraphin est un personnage « incroyant, bien que sociologiquement pratiquant (...) le premier athée aussi nettement avoué de la littérature québécoise » (p. 1118).

L'orgueil de Séraphin est dérivé et même complément de son avarice. Celle-ci est le véritable moteur du personnage. Elle fait de Séraphin une représentation du capitalisme (Legris, 1980, p. 1116). Dans tous les épisodes, les habitants sont confrontés à cette avarice qui les garde dans la misère.

On n'aborde pas le péché d'impureté directement. Cette « affection dérégulée pour les plaisirs de la chair » (Catéchisme, 1888, question 61, p. 17) est suggérée seulement. Ainsi, on suppose qu'Alexis a couché avec Gladys par une scène symbolique. Alexis et Gladys causent et s'étreignent légèrement. Gladys s'installe au piano et joue. Pendant la musique, Alexis éteint la lampe, il souffle les chandelles une à une, et il se dirige derrière Gladys. Il met ses mains sur les épaules de Gladys et pose ses lèvres sur son cou (épisode « Dubouquet visite l'avare », 19 novembre 1962). Dans une autre scène, Todore, sa femme Georgiana et leur fille Aurélie discutent des prétendants de celle-ci pendant un repas. La mère déclare à sa fille que cette dernière n'est pas pressée de se marier. Aurélie répond : « J'suis rendue assez difficile, sa mère. Pis à part de ça que les hommes, là, y'ont pas l'air de comprendre les créatures. Y sont assez maladroits! » Todore demande ce qu'elle veut dire. La fille répond : « Ben... y veulent trop vite! » Todore demande des explications mais la mère défend à sa fille de parler. Aurélie déclare : « Vous avez raison, sa mère : c'est trop confidentiel! » (épisode « L'autre péché, 8 janvier 1968). Le téléspectateur peut interpréter ce dialogue comme un aveu de péché ou de vertu.

L'envie est en fait la jalousie⁵⁶. Florent, le forgeron, est amoureux d'Iphigénie, la fille du notaire; mais leur amour est difficile. Un soir de beuverie à l'auberge, il avoue à Bidou qu'il est rongé par la jalousie (épisode « La jalousie, 12 mai 1969). Dans le même épisode, Artémise découvre un bijou qu'Alexis gardait et qu'il avait offert à Donalda pour leurs fiançailles de jadis. Elle avait redonné le collier à Alexis après son mariage avec Séraphin. Ce qui fait déclarer à Alexis : « Pauvre Séraphin, deux défauts mortels : l'avarice pis la jalousie! »

⁵⁶ « L'envie est une tristesse que l'on ressent à la vue du bien du prochain, ou une joie coupable du mal qui lui arrive » (Catéchisme, 1888, question 62, p. 17-18).

Le péché auquel on fait le plus allusion dans le téléroman est la gourmandise, surtout sous la forme de l'ivrognerie, « qui fait perdre la raison, rend l'homme semblable à la bête, et souvent le fait mourir » (Catéchisme, 1888, question 64, p. 18). Beaucoup d'habitants ont le coude léger : Bidou, Florent, le père Ovide, Todore et surtout Alexis. Celui-ci fait souvent acte de tempérance, mais il retombe tout aussi souvent. Même Séraphin succombera à la bouteille dans l'épisode « Les deux ivresses » (3 mars 1969). La consommation d'alcool était d'ailleurs le désordre qui préoccupait le plus le clergé au 19^e siècle (voir Rousseau et Remiggi, figure 1, p. 188).

Chaque personnage finit par faire une colère. C'est cependant un prêtre qui en fait le plus : le curé Labelle. Le pasteur est souvent pris de ce « mouvement déréglé de notre âme, qui nous porte à nous venger, ou à repousser avec violence ce qui nous déplaît » (Catéchisme, 1888, question 67, p. 18). Le curé le fait toujours parce que la colonisation n'avance pas comme il le veut ou parce que ses ouailles n'agissent pas convenablement. Mais en bref, il est souvent fâché et il parle fort⁵⁷.

Il y a peu de colons paresseux à Saint-Adèle, sauf Bidou Laloge. Il est souvent enclin à « un amour déréglé du repos, qui fait qu'on néglige ses devoirs d'état et de religion, plutôt que de se faire violence » (Catéchisme, 1888, question 68, p. 18). Mais son entourage lui fait souvent violence et le pauvre homme doit se mettre à l'ouvrage.

Il y a dans ce monde de pécheurs deux personnes qui sont totalement vertueuses : Donalda et l'abbé Raudin. Celui-ci est le pasteur à la foi inébranlable et à la charité plus grande que nature. C'est d'ailleurs sous une forme hagiographique qu'on présente son arrivée dans la paroisse dans l'épisode « Le bon samaritain » (27 novembre 1967). Détaché des biens matériels, il s'en remet aux marguilliers pour la réparation du toit de l'église. Il fait le catéchisme à l'école du village. Il prêche la pauvreté. Il ne condamne pas les ivrognes. Et il sauve Jambe-de-bois, seul et blessé sur le bord du chemin.

⁵⁷ Comme personnage historique, Antoine Labelle était reconnu comme quelqu'un de colérique et sans manière (voir Dussault, 1980, p. 41).

Donalda est le modèle de la bonne chrétienne : pieuse, charitable, soumise; elle possède également une foi inébranlable. On la voit souvent prier. Elle applique la charité : voyant que son mari donne peu pour la quête du jour de l'an, elle offre le maigre pécule qu'elle avait amassé pour s'acheter des bottines neuves (épisode « La quête de l'Enfant-Jésus », 1 janvier 1968). Nous reviendrons plus en détails sur Donalda dans le prochain chapitre.

Léon Dalbrand, avocat, est un autre exemple de charité. Bourgeois aisé et instruit, il plaide les causes des pauvres gratuitement. Il se fait appeler « l'avocat des pauvres », ce qui lui fait dire : « C'est mon plus beau titre de gloire! » (épisode « L'autre péché, 8 janvier 1968). On sent cependant dans cette réplique que l'orgueil n'est pas très loin.

Outre les péchés et les vertus, la piété des habitants s'exprime par des gestes. Ce que le téléroman nous montre le plus, c'est la prière: Séraphin et son père qui disent le chapelet, chandelle éteinte (épisode « L'assemblée politique, 8 octobre 1956); Basile qui fait la bénédiction du jour de l'an, et le curé qui fait de même à son arrivée (épisode « La quête de l'enfant Jésus », 1 janvier 1968); Todore qui récite le *benedicite* avant le repas (épisode « L'autre péché, 8 janvier 1968). C'est la dévotion au quotidien. On parle des rituels funéraires, sans les montrer, dans l'épisode « La tombe » (29 janvier 1969). La pratique dominicale est nommée mais pas montrée, sauf un court moment du sermon (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967); ou bien on y fait allusion lorsque Séraphin et Donalda reviennent de la messe et qu'ils discutent de l'achat d'un banc, une dépense que Séraphin trouve trop onéreuse (épisode « Les deux ivresses », 3 mars 1969).

2.1.3 Le cadre réel

Le téléroman fut diffusé de 1956 à 1970. Que s'est-il passé dans la société québécoise au cours de ces quatorze ans? Dans quel cadre est reçu le monde rural et catholique des pays d'en haut?

En 1956, le gouvernement d'Union nationale de Maurice Duplessis est réélu (Linteau et al., 1989, p. 367-368). On est également à la fin du baby-boom

(1945-1960; *ibid.*, p. 211). C'est le début la Révolution tranquille, « la période de réformes politiques institutionnelles et sociales réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement libéral de Jean Lesage » (*ibid.*, p. 421)⁵⁸. En 1967, l'exposition universelle se tient à Montréal. À partir des années 1960, « les valeurs restrictives anciennement associées à la féminité se transforment profondément, dans un sens plus favorable à la liberté et à l'égalité » (*ibid.*, p. 620). Il y a également « la ville et la culture urbaine [qui] étendent leur emprise sur la majeure partie du territoire, y compris sur le monde rural » (*ibid.*, p. 535). L'immigration influence « la composition ethnique du Québec » (*ibid.*, p. 583). La culture de masse connaît « une accélération sans précédent » (*ibid.*, p. 751). En bref, la décennie 1960 est, dans l'imaginaire collectif, une période de grand changement pour le Québec, une ouverture sur le monde⁵⁹.

Au point de vue religieux, les années 1960 sont celles de la « sortie de la religion », soit « un déplacement de la religion comme pôle de structuration de la vie collective québécoise⁶⁰ » (Lucier, 2010, p. 18). Comme le constate le rapport Dumont en 1971 : « depuis au moins dix ans, la pratique religieuse décroît rapidement » (p. 19). Ainsi, la société se sécularise et les institutions se décléricalisent (Linteau et al., 1989, p. 649). Et « au même moment, c'est toute une culture religieuse ancienne que balaie pour sa part Vatican II » (Ferretti, 1999, p. 158). Ces éléments, mis ensemble, feront dire à la commission Dumont (1971) : « Que le catholicisme québécois soit atteint actuellement par une crise profonde, personne ne le niera. » (p. 19).

⁵⁸ On fait un peu arbitrairement commencer la Révolution tranquille au début des années 1960. Cette période de l'histoire se prépare cependant avant. La Révolution tranquille a ainsi un début et une fin élastique. La littérature consultée ne fait pas consensus sur ce sujet.

⁵⁹ Cette vision des choses est principalement portée par les nombreux artisans de la Révolution tranquille. « Il faut dire que la Révolution tranquille ne désigne pas une réalité historique qui fait l'unanimité » (Lucier, 2010, p.17). L'historiographie peut porter une autre intrigue et montrer que la « grande noirceur » n'était pas si noire et que le Québec s'est transformé semblablement aux autres sociétés occidentales. Nous soulignons ici simplement le débat.

⁶⁰ Voir également Ferretti, 1999, p. 153.

2.1.4 La mémoire religieuse

Le cadre fictif du téléroman *Belles histoires des pays d'en haut* est sans aucun doute un monde catholique. Ce catholicisme est plus perceptible dans le fond que dans la forme. En fait, on ne montre pas beaucoup cette religion dans laquelle les personnages vivent, à peine quelques pratiques quotidiennes. Elle est plutôt implicite⁶¹. L'agir des personnages est pétri par la morale catholique. Ils sont divisés en personnes vertueuses ou pécheresses; leur caractère est bâti selon les péchés capitaux ou les vertus cardinales. Leur psychologie est principalement basée sur la culpabilité : tomber ou pas et en ressentir le fardeau. Les personnages sont bons mais faibles parce que « le péché de nos premiers parents a obscurci notre intelligence et affaibli notre volonté, en nous donnant une inclination au mal » (Catéchisme, 1888, question 46, p. 16). Il n'y a que Séraphin qui ne semble pas ressentir de culpabilité : il est tout à ses péchés.

Ainsi, si le rituel est peu montré, le dogme, quant à lui, est presque absent. Nous croyons qu'il n'était tout simplement pas nécessaire d'en parler. Les croyances des personnages étaient évidentes pour les téléspectateurs. Il n'était pas nécessaire de dire qu'ils croyaient en Dieu, au paradis et à l'enfer, à l'Église et au pape, au salut éternel. On ne parle pas beaucoup de religion, de l'Église instituée, mais la société montrée est religieuse. « Le "croire" catholique ne touche pas seulement les idées sur l'au-delà, la Rédemption ou la vie de Jésus, mais il concerne aussi la conduite de la vie personnelle du croyant *dans le monde*. Rien ne lui est indifférent » (Lemieux et Montminy, 2000, p. 63). Et dans les *Belles histoires*, il concerne surtout la conduite de la vie personnelle et collective, parce que les deux sont importantes. L'agir individuel a une répercussion sur la vie collective. Les personnages sont constamment en interaction avec le groupe. L'avarice de Séraphin touche la paroisse en entier. Les ivrognes troublent la vie collective. L'action des personnages ne peut se comprendre sans le milieu catholique dans lequel ils vivent.

⁶¹ « L'implicite est la mémoire non dite mais présente des pratiques et des logiques de situation, de ce qu'on doit faire, mais qui n'a pas besoin d'être entièrement nommé pour être fait et dit » (Tarot, 2008, p. 232).

Le cadre réel est également un cadre catholique. C'est pourquoi, comme nous l'avons souligné, il n'est pas besoin de tout expliquer : la connaissance encyclopédique du téléspectateur peut interpréter ce qui lui est présenté. Mais le cadre commence à décaler. La société se distancie tranquillement de ses références religieuses, autant par le phénomène de « sortie de la religion » que par la « crise du catholicisme » et la décléricalisation de l'État. En 1970, à la fin de la diffusion du téléroman, les gens n'ont plus le même regard qu'ils avaient en 1956, soit au début du téléroman. La distance n'est cependant pas assez grande et la reconstruction mémorielle ne s'effectue pas dans des cadres foncièrement différents.

2.2 LE TEMPS D'UNE PAIX

2.2.1 Le téléroman

2.2.1.1 Contexte

Le temps d'une paix fut diffusé à la SRC de 1980 à 1986, soit dans une période où la tradition « vivante et fertile » du téléroman est bien établie (Desaulniers, 1996, p. 9). Ce téléroman n'est pas un rejeton de la littérature : il a été écrit directement pour la télévision. Il a été réalisé par Yvon Trudel, celui-là même qui réalisa les épisodes couleurs des *Belles histoires des pays d'en haut*.

Son auteur, Pierre Gauvreau (né en 1922), est l'un des signataires du *Refus global*⁶². Contrairement à Claude-Henri Grignon, ouvertement catholique, Gauvreau se considère incroyant, tout en reconnaissant que le catholicisme de son enfance a gravé en lui des « réflexes (...) [qui ne sont] pas encore évacués » (Gauvreau, 1997, p. 49). Tout en étant peintre, il travaille à la radio et à la télévision, aux débuts de Radio-Canada (Caire, 1986, p. 50). Il a écrit pour la télévision parce que, pour lui, elle est « l'invention du siècle » au point où « la société québécoise est inimaginable sans la télévision. » (Gauvreau, 1997, p. 82).

⁶² Il est également le frère du poète et écrivain Claude Gauvreau.

2.2.1.2 Intrigue et personnages

Le téléroman se déroule dans Charlevoix, entre les deux guerres mondiales, soit de 1919 jusqu'en 1931. La chronologie visitée de cette période n'est pas continue : la première saison se passe à l'été 1919; la deuxième, au printemps et à l'été 1920; la troisième se déroule à l'été 1921. Puis on fait un saut : la quatrième saison a lieu à l'été et l'automne 1928; la cinquième en 1929-1930 et la dernière saison se passe à l'hiver et l'été 1931. Le temps dans lequel les personnages évoluent est séquentiel enchaîné, ce qui veut dire que l'intrigue se déroule sur plusieurs épisodes et que chaque épisode se comprend en rapport avec le précédent et le suivant.

Les personnages sont principalement confrontés aux changements qui vont mener le monde vers la modernité. Le véritable thème du téléroman est le progrès, tel qu'il est vécu au quotidien. « Je n'essaie pas de représenter des individus, mais, à travers des personnages fictifs, de rendre les préoccupations et la vision que les gens pouvaient avoir. » (Gauvreau, 1997, p. 108). Les personnages sont fictifs et le cadre dans lequel ils vivent est vraisemblable : celui-ci est d'ailleurs inspiré par des événements historiques.

Les personnages principaux sont Rose-Anna Saint-Cyr et Joseph-Arthur Lavoie, une veuve et un veuf épris l'un de l'autre de manière plus ou moins avouée. Autour d'eux gravitent leurs enfants respectifs et les familles Fournier et Desrosiers, ainsi que le curé Chouinard. Rose-Anna a trois enfants vivants : Lionel, Juliette, et Antoinette, ainsi qu'un fils adoptif, Ti-coune⁶³. Elle héberge également Mémère Bouchard, la grand-mère de son défunt Antoine. Joseph-Arthur a deux enfants : Yvon et Valérien. Cyprien Fournier est un notaire de Québec qui passe ses étés dans sa maison de campagne de Charlevoix avec sa femme, Marie-Thérèse et ses enfants Alexandrine et Ben. Siméon Desrosiers est le propriétaire du moulin et le principal adversaire politique de Joseph-Arthur⁶⁴. Il

⁶³ Ti-coune est une sorte « d'idiote du village » : aphone, il effectue quelques simples travaux sur la ferme et il se berce. Il est du type « innocent » (Desaulniers, 1996, p. 62).

⁶⁴ Siméon est « bleu » tandis que Joseph-Arthur est « rouge ».

y a finalement Zidore Leclerc, le beau-frère de Rose-Anna, la « commère » de la paroisse⁶⁵.

Les personnages du *Temps d'une paix* ne sont pas typés de la même manière que l'étaient ceux des *Belles histoires*. Ils ne symbolisent rien de particulier et leur psychologie est plus complexe. Même si ce téléroman, au point de vue de la structure narrative, est « avant toute chose, du texte » (Warren, 1994, p. 97), il n'en demeure pas moins que l'on découvre, par leurs actions et les événements qui leurs arrivent, l'époque et la société dans laquelle les personnages évoluent. C'est également à travers les personnages que l'intrigue se dessine.

2.2.2 Le cadre fictif

La société projetée par le *Temps d'une paix* est francophone, rurale et catholique. Mais cet univers n'est pas stagnant. « Si en apparence les conditions de vie et de travail dans le monde rural ne changent pas radicalement entre 1896 et 1929, ces années sont néanmoins marquées par un mouvement de modernisation très présent qui investit lentement les pratiques anciennes et les transforme » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 563). Cette citation résume assez bien le cadre du *Temps d'une paix*. Nous allons exposer ce cadre d'abord par une approche collective, en examinant comment la société et l'histoire de la période dans laquelle se déroule le téléroman modèle le temps représenté. Il s'agit de situer l'intrigue par rapport aux grands événements mondiaux, provinciaux et paroissiaux. Puis, nous approcherons le cadre d'une façon plus individuelle, par les actions des personnages, ce qui nous plongera plus particulièrement dans les épisodes.

2.2.2.1 Le cadre collectif

Le téléroman est balisé en son début et sa fin par deux événements mondiaux majeurs : la fin de la Première guerre mondiale et la grande dépression qui commence en 1929. L'été 1919 est un retour à la normale. Ceux qui ont fait la

⁶⁵ Zidore est du type « faux » : ces personnages « sont toujours lâches et peureux » (Desaulniers, 1996, p. 83).

guerre, comme Yvon Lavoie, sont démobilisés (saison 1, épisode 8) et les déserteurs, comme son frère Valérien, sont amnistiés (saison 1, épisode 23). Quant à la crise économique, elle touche directement certains personnages, comme Raoul Savary qui perd de l'argent (saison 5, épisode 4). Le krach de 1929 fait même l'objet d'une émission (saison 5, épisode 9).

Le progrès technique influence directement la vie du village de Charlevoix. L'inauguration du garage de Joseph-Arthur marque le début de l'ère de l'automobile (saison 1, épisode 14). L'avion n'est pas en reste : Raoul Savary se procurera un aéroplane (saison 4, épisode 18)⁶⁶; il fait d'ailleurs voler son appareil pendant la fête de Mémère Bouchard, au grand émerveillement des gens de la paroisse (saison 4, épisode 20). Le dirigeable R-100 fait également partie des nouveautés que découvrent les gens de Charlevoix (saison 5, épisode 20), ainsi que le cinéma parlant (saison 4, épisode 3).

Le Québec s'industrialise et s'urbanise⁶⁷. Raoul ouvre une buanderie à Québec (saison 3, épisode 16). Antoinette, qui était partie pour la ville (saison 1, épisode 18), va y travailler. Il y a également, au Québec, le mouvement féministe qui « en gestation depuis la fin du 19^e siècle, (...) prend son essor au cours des décennies 1900-1930 » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 587). Alexandrine Fournier s'y engage à fond. Elle milite pour le droit de vote des femmes (saison 3, épisode 5 et 17), ce qui lui vaut plusieurs prises de bec avec son père, le très conservateur notaire Fournier.

La paroisse reste cependant l'endroit où les personnages du *Temps d'une paix* vivent leur quotidien⁶⁸. C'est là qu'ils travaillent, que ce soit aux champs (saison 1, épisode 11) ou au chantier (saison 2, épisode 6). C'est là qu'ils se

⁶⁶ « Dans le domaine des transports, (...) l'essor de l'automobile vient bouleverser la situation, (...) [par rapport aux moyens traditionnels que sont le chemin de fer et la navigation, et] l'aviation commerciale ajoute un nouvel élément de transformation dans ce secteur » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 449).

⁶⁷ « La période qui va jusqu'en 1929 est caractérisée par une formidable poussée industrielle, (...) par l'accélération de l'urbanisation et la réduction sensible de l'importance du monde rural (...) » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 399).

⁶⁸ La paroisse est le lieu de la culture première, le lieu de leur « expérience » (Dumont, 1995b, p. 362). Les personnages « s'y meuvent dans la familiarité des significations, des modèles et des idéaux convenus : des schémas d'actions, des coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison » (Dumont, 2008, p. 32).

mariant (saison 3, épisode 25 et 26) et qu'ils ont des enfants (saison 5, épisode 19). C'est là qu'ils vivent les grands moments de l'année, comme Noël⁶⁹ et le carême (saison 6, épisode 2).

La paroisse est menée par un curé, l'abbé Chouinard. Il est pasteur des âmes, « de toutes les âmes de la paroisse » comme il le dit (saison 3, épisode 14). Il est présent partout, autant dans les grands événements collectifs, comme l'inauguration du garage de Joseph-Arthur (saison 1, épisode 14) ou l'anniversaire de Mémère Bouchard (saison 4, épisode 20), que dans la vie quotidienne, soit pour prodiguer des conseils « d'homme à homme » à Lionel (saison 3, épisode 14), ou pour demander à Rose-Anna de pardonner à Zidore (saison 4, épisode 25). Il garde contact avec ses ouailles par la traditionnelle visite paroissiale (saison 1, épisode 6). En retour, les paroissiens doivent effectuer la corvée d'église (saison 2, épisode 3). On le consulte également pour certains événements extraordinaires : Juliette lui demande la permission d'organiser « des fêtes profanes » pour l'anniversaire de Mémère Bouchard (saison 4, épisode 3). Le curé approuve, tout en ancrant sa réponse dans la pastorale : « Au premier regard, je ne vois rien de répréhensible à ton idée. C'est même une idée honorable : ‘Honore ton père et ta mère’. C'est un commandement de Dieu! » (*ibid.*).

Le curé Chouinard ne manque d'ailleurs jamais d'éduquer et d'expliquer à ses paroissiens les subtilités de la religion catholique. Sa réplique est souvent pédagogique. Pour les mauvaises habitudes, par exemple « l'habitude des femmes » : « J'connais un bon remède pour ça, moi, Joseph-Arthur : le mariage. Il n'est pas bon que l'homme soit seul » (saison 3, épisode 19). À Zidore, qui veut devenir sobre et qui a peur d'aller « en enfer tout drette » s'il mourait à l'instant : « Si tu mourais, Zidore, mon devoir serait d'espérer que dans ta dernière seconde d'existence, dans ton dernier souffle de vie, t'aurais le repentir sincère que Dieu propose, dans sa grande miséricorde, à tous les pécheurs » (saison 4, épisode 25). À Rose-Anna qui ne veut pas pardonner à Zidore : « La religion catholique nous demande de pardonner les offenses, même les plus importantes. C'est ça que

⁶⁹ Un spécial de Noël de 90 minutes fut diffusé. On y retrouve les moments forts de la fête, soit la messe de minuit et le réveillon.

Notre Seigneur faisait : du haut de la croix, il pardonnait à ses bourreaux » (*ibid.*). Toujours à Rose-Anna qui prie pour la guérison de sa bru, mais qui refuse le pardon : « Tu pries le bon Dieu de t'accorder une faveur pis tu refuses d'obéir à un de ses commandements divins, *aimez-vous les uns les autres* » (*ibid.*). Au notaire Fournier qui demanda à l'évêque de nommer son neveu vicaire de la paroisse pour faire plaisir à sa femme, et ce, sans consulter le curé : « L'égoïsme! L'égoïsme! Voilà le mal de ce siècle, le péché par lequel Satan triomphera, par lequel les enfants de Dieu seront abaissés, humiliés! Ah! Dieu jugera sévèrement celui qui aura mis devant toute chose son besoin particulier, la satisfaction de ses besoins personnels, et cela, au mépris des vertus les plus grandes, comme la confiance, l'amitié, la franchise » (saison 2, épisode 13). À ce jeune vicaire qui lui avoue son inexpérience : « Mes paroissiens n'ont pas le temps de se poser des questions sur l'existence de Dieu. Leur foi est vive. Vous n'aurez donc pas à prêcher sur la foi. Non, nous ne sommes pas en pays de mission, loin de là! Mais par contre, les paroissiens demandent de leurs prêtres des services précis, au moment de la mort, du mariage, de la naissance » (saison 2, épisode 14).

Autant par ses actions que par ses dires, le curé Chouinard est le lien entre la religion, système abstrait et complexe, et les paroissiens, communauté concrète et participante à un monde religieux. Les exemples cités sont des lieux communs du catholicisme : les bienfaits du mariage; la miséricorde de Dieu; le pardon; la cohérence des paroles et des actes; les méfaits de l'égoïsme; et l'importance des rites de passages. Le curé est le personnage qui fait le lien entre le collectif et l'individuel. Il garde la mémoire des choses de la religion, au cas où les personnages ou les téléspectateurs ne se souviendraient pas de ces choses qui sont essentielles dans une société catholique.

2.2.2.2 Personnages

Dans leur quotidien, les personnages s'éloignent souvent de ces balises données par leur pasteur. Les vies individuelles diffèrent ainsi des prescriptions socio-religieuses. Les personnages s'éloignent des commandements de Dieu, ils font des choses socialement répréhensibles, mais leur gravité est toute relative. Le

contexte narratif n'est jamais très sévère et le poids de la faute n'est pas irréparable. Chaque personnage possède une zone d'ombre beaucoup plus qu'une propension au péché.

Rose-Anna est une femme chrétienne. Dans les dialogues des émissions, c'est le personnage, après le curé, qui fait le plus de références à la religion. Elle essaie de conformer ses actions avec ce qu'enseigne l'Église. Elle consulte souvent son curé et elle a en lui une confiance sans faille : « Si le curé a dit que tout était correct, ben tout est d'accord » (saison 1, épisode 19). Sa piété s'ancre dans le quotidien. Par exemple, lorsque le ciel se couvre pendant la fête de Mémère Bouchard, elle propose : « Ben faudrait sortir un cierge ou deux, hein? » Mais sa fille Antoinette la regarde avec suspicion (saison 4, épisode 20). On peut ici lire une critique de la superstition populaire.

Mais Rose-Anna peut parfois déroger aux principes religieux. En particulier quand vient le temps de « cueillir des framboises » avec Joseph-Arthur (saison 1, épisode 9). En fait, la cueillette des framboises est un prétexte à la cueillette des fruits de la chair. L'important pour les deux protagonistes est que cette cueillette ne soit pas aperçue par des yeux extérieurs. Rose-Anna ne pardonne pas facilement, et elle est encline à la colère surtout lorsqu'on lui cache certaines choses. Elle se met en colère contre son fils Lionel parce que celui-ci lui cache ses fréquentations avec Noëlla. Lionel va pourtant veiller « pour le bon motif⁷⁰ », mais « c'est une humiliation pour une mère d'apprendre ça par la fesse gauche » (saison 3, épisode 19). Elle n'accepte pas que son autorité parentale soit bafouée. Elle considère qu'il y a de la part de son fils un manquement au quatrième commandement : « *Père et mère tu honoreras, afin de vivre longuement* ». Ce commandement « défend toute désobéissance, toute opiniâtreté et tout mépris à l'égard de nos père et mère et de nos supérieurs » (Catéchisme, 1888, question 424, p. 66). Pour Lionel, le point de vue est différent : « Noëlla pis moi, c'que c'est qu'on fait ensemble, c'est pas de vos affaires pis des affaires de personnes! C'est privé, entendez-vous, c'est privé! » (saison 3, épisode 19). Le contexte dramatique nous présente cependant ce conflit beaucoup plus comme

⁷⁰ En vue du mariage.

celui de l'individu face à la société que celui du fils qui désobéit au commandement. Lionel ne veut pas d'ingérence de qui que ce soit dans sa vie. Il veut se débarrasser du carcan collectif, sans égard particulier pour le religieux. Ce n'est pas la paroisse qui est remise en cause mais son manque d'intimité. Lionel se mariera finalement dans les règles et tout rentrera dans l'ordre.

Joseph-Arthur Lavoie est un type « entreprenant » (Desaulniers, 1996, p. 60), et il aime bien parler de ses entreprises. C'est un personnage orgueilleux qui souvent, « fait le coq⁷¹ ». Il aime se retrouver dans les « honneurs ». C'est un homme fier. Son orgueil est cependant presque toujours motivé par le progrès : être de son temps et travailler pour la modernisation de la société ne sont pas des péchés, mais des vertus. Il aime également parler de politique et surtout en débattre avec son rival, Siméon Desrosiers. Mais leurs débats sont strictement partisans et jamais ils ne mêlent la politique et la religion.

Les enfants de Rose-Anna désobéissent tous au neuvième commandement : « *L'œuvre de chair ne désireras, qu'en mariage seulement* » (Catéchisme, 1888, question 449, p. 69). Juliette est la première. Servante à la maison d'été des Fournier, elle a une aventure avec Raoul Savary, un officier démobilisé, et elle tombe enceinte. Mais son honneur est sauf, parce que le père de Raoul convainc celui-ci de l'épouser malgré la différence de classe qui les sépare⁷² (saison 1, épisode 24). Tout rentre ainsi dans l'ordre, même si les personnages font souvent référence à la naissance hâtive du bébé.

Lionel vit une aventure plus compliquée qui se déroule tout au long de la saison 3. Dans une virée à Québec, il se retrouve dans un bordel où il rencontre Noëlla. Amoureux, il veut la sortir de cette vie. Il la cache dans la cabane à sucre familiale jusqu'à ce qu'elle soit hébergée par l'oncle de celle-ci, Siméon Desrosiers. Lionel fait ensuite des fréquentations officielles, sans toutefois en parler à sa mère⁷³. Malgré la colère de celle-ci, Lionel et Noëlla se marieront, dans

⁷¹ Cette expression est souvent employée par Rose-Anna au sujet du comportement de Joseph-Arthur dans certaines situations.

⁷² Raoul est fils de notaire et Juliette est fille d'habitant.

⁷³ Et sans savoir que Rose-Anna les avait surpris nus dans le lac près de la cabane à sucre (saison 3, épisode 9).

le dernier épisode de la saison. Ils feront un mariage double avec un autre couple : Yvon, le fils de Joseph-Arthur et Marie-des-Neiges, fille de Siméon Desrosiers. Encore une fois, tout finit bien.

Le cas d'Antoinette est plus ambigu. Femme indépendante, elle repousse ses prétendants. Elle ne veut pas d'homme pour mener sa vie. Elle s'en va vivre en ville, à Québec. À plusieurs reprises, on nous laisse soupçonner qu'elle pourrait avoir des relations sexuelles avec des hommes tout en ne le montrant pas. On garde volontairement un flou quant à la forme du célibat d'Antoinette. Celle-ci est d'ailleurs assez peu fervente au point de vue religieux. Peu importe la nature de ses actions, elles ne semblent jamais motivées par un quelconque principe religieux.

Zidore Leclerc est le porteur de vices du téléroman : paresseux, ivrogne, menteur, médisant au possible, il se fait même contrebandier (saison 4, épisode 11). Ses deux principaux défauts sont directement liés à l'oralité : le commérage et l'ivrognerie. Il ne semble ouvrir la bouche que pour contrevenir au huitième commandement, « *Faux témoignage ne diras, ni mentiras aucunement* », qui « nous ordonne de dire toujours la vérité, et de respecter l'honneur et la réputation du prochain » (Catéchisme, 1888, question 441, p. 69). Ce plaisir qu'il semble prendre à mentir, médire et calomnier est certes du domaine du péché, mais la mauvaise langue de Zidore permet surtout d'amorcer plusieurs intrigues.

C'est par la sobriété que Zidore voudra cependant faire œuvre de conversion. Il va voir le curé pour lui exprimer son désir d'entrer dans la ligue de tempérance : « Oui M. le curé, j'veux pus boire! J'veux pus jamais prendre un coup. J'ai fait ben des dommages, j'me sens coupable M. le curé. J'ai des péchés gros comme ça sur la conscience! » Sceptique, le curé fait pourtant son devoir : « La parole de l'Évangile me commande d'accueillir la brebis égarée, de recevoir l'ouvrier de la onzième heure, si t'es sincère! » Et le curé de spécifier qu'on ne peut mentir en matière de religion : « Mais rappelle-toi, Zidore, que le bon Dieu aime pas ça faire rire de lui, pis moi non plus! Les confessions sont à partir de deux heures » (saison 4, épisode 25). La motivation du personnage est claire :

c'est par une démarche religieuse que Zidore a des chances de regagner le respect des membres de sa communauté.

Les personnages sont d'ailleurs tiraillés entre ce qu'ils doivent faire et ce qu'ils veulent faire. Leurs transgressions sont souvent de cet ordre : ils veulent être modernes mais ils se heurtent aux barrières de la tradition et de la religion. L'auteur a-t-il voulu critiquer la société dans laquelle ses personnages évoluent⁷⁴ ou est-ce le fait d'une reconstruction mémorielle? Probablement un peu des deux.

2.2.3 Le cadre réel

Le Temps d'une paix est diffusé pendant la première période des années 1980. Ce moment marque « la fin d'une époque, caractérisée par la Révolution tranquille et ses "acquis" : le nationalisme économique et politique, le réformisme social, l'État interventionniste et la société de l'opulence » (Linteau et al., 1989, p. 431). Deux événements ressortent de cette période. D'abord la dépression de 1981-1982 qui marque « un point de rupture fondamentale. Elle signale la fin d'une époque et l'amorce d'une révision des stratégies de la Révolution tranquille » (*ibid.*, p. 475-476). Puis il y a eu le débat constitutionnel. « Un point tournant est franchi autour de 1980, avec le référendum québécois et la nouvelle loi constitutionnelle promulguée à Ottawa en 1982 » (*ibid.*, p. 740). Bref, si l'on en croit Paul-André Linteau, les années 1980 marquent une transformation de la société québécoise, surtout une distanciation face à la Révolution tranquille.

Dans cette décennie, la télévision est un média bien installé : en 1980, 98,6 % des ménages québécois possédaient au moins un appareil de télévision⁷⁵ (*ibid.*, tableau 1, p. 752). En 1978, on passait en moyenne 25 heures par semaine devant la télévision. (*ibid.*, p. 755). À cette époque, la télévision est « le canal obligé par lequel doit passer, s'il veut rejoindre les masses, tout produit culturel quel qu'il soit » (*ibid.*).

⁷⁴ « C'est dire comment était notre société. C'était des gens honnêtes mais à qui papa disait : "Aie, les petits gars, vous allez trop loin!" Il y avait un blocage. Dès que la question de Dieu ou de la foi entrain en ligne de compte, les oiseaux s'envolaient » (Gauvreau, 1997, p.49).

⁷⁵ En 1983, 99,1 % des ménages possédaient une télévision et 50,6 % possédaient deux appareils ou plus.

La situation des femmes s'est améliorée. Les « grandes préoccupations [du mouvement féministe] sont maintenant assez généralement admises » (*ibid.*, p. 616). Le féminisme change. D'un côté, « après avoir identifié ce qu'elles ne voulaient pas, les femmes commencent à savoir ce qu'elles veulent et pourquoi elles le veulent » (Collectif Clio, 1992, p. 479). D'autre part, « le féminisme militant, avec ses grandes manifestations et ses prises de position collective, (...) a presque complètement disparu » (*ibid.*, p. 480). L'image de la femme est différente de ce qu'elle était au début de la Révolution tranquille.

La « sortie de la religion » est un mouvement irréversible. « Durant la décennie 1970, le décrochage prend de l'ampleur » (Hamelin, 1984, p 356). Cette désaffectation de l'Église s'exprime principalement par un « recrutement stoppé, départs de prêtres, de religieux et de religieuses, baisse généralisée de la pratique » (Linteau et al., 1989, p. 656). Ainsi, avec moins d'effectifs et avec moins d'adeptes, l'Église catholique sort progressivement de la société qu'elle structurait, même si le religieux ne disparaît pas pour autant.

2.2.4 La mémoire religieuse

Dans *Le temps d'une paix*, le cadre fictif et le cadre réel sont de plus en plus décalés. L'univers du téléspectateur ne correspond aucunement à l'univers des personnages, surtout en matière de religion. L'univers du téléroman est religieux : « De la Première Guerre mondiale jusqu'à la Révolution tranquille, l'Église se déploie pleinement comme organisatrice principale de la société québécoise » (Ferretti, 1999, p. 113). Le monde dans lequel le produit culturel est diffusé n'a plus la même perspective : « tandis qu'autrefois il s'agissait surtout de discerner avec l'aide de l'Église et de la communauté ce que Dieu exigeait de soi puis de s'y conformer, aujourd'hui chacun cherche plutôt à savoir ce que Dieu peut lui apporter personnellement » (*ibid.*, p. 169). *Le Temps d'une paix* semble s'inscrire dans cette perspective.

Les personnages vivent dans un monde religieux, mais en général, ils semblent beaucoup plus préoccupés par le regard des autres que par les implications morales que leurs transgressions peuvent avoir. Et comme membres

d'une communauté, la « vie privée » semble plus importante que ce que les autres peuvent penser de ce qu'ils font. Leur rapport à la religion et à la société est ainsi ambigu. D'une part, ils sont motivés par ce qu'ils veulent, par une vision du monde qui leur est propre. D'autre part, ils évoluent dans un monde structuré par le catholicisme dont il est difficile de s'extraire. En fait, on sent l'intention de l'auteur à pousser ses personnages vers le progrès, celui-ci impliquant implicitement une « sortie » de la religion. Mais on sent également le respect qu'il porte à l'histoire et l'importance de respecter l'époque. Que ce soit par l'omniprésent conflit des générations ou par l'idée du progrès, l'auteur porte une vision critique sur la religion. Le cadre réel permet cette critique, mais le cadre fictif exige le respect d'une société catholique. Cette critique implicite de la religion s'articule dans un jeu de distanciation des cadres.

La mémoire religieuse est focalisée principalement sur un personnage : le curé Chouinard. Cette concentration de la mémoire dans un personnage permet à l'auteur d'extérioriser cette mémoire religieuse par rapport aux autres personnages. De par son statut de prêtre, le curé prend en charge tout l'aspect religieux du téléroman, ce qui est probablement normal pour le téléspectateur des années 1980. Cette distance entre les cadres fictif et réel est possible grâce à la parole.

« Le texte est roi dans *Le temps d'une paix* » (Warren, 1994, p. 89). Et c'est souvent par le texte que passe la mémoire religieuse du téléroman. Comme nous l'avons souligné précédemment, le curé a la réplique pédagogique. Il enseigne constamment, autant à ses paroissiens qu'aux téléspectateurs. Il explique ce qu'il en est de la religion, autant sur les questions de pratiques que sur les questions théologiques. Le téléroman ne montre pas le cadre catholique dans lequel sa fiction se déroule : il le dit. Ainsi, les dialogues du curé mettent en récit ce qu'est le catholicisme de l'époque; mais on le voit rarement dans l'exercice de ses fonctions. Et lorsqu'on le voit dans son rôle, il fait un sermon.

Pour bien comprendre cette importance de la parole dans l'expression de la mémoire religieuse, nous allons prendre un exemple typique. Examinons le

sermon que fait le curé à l'inauguration du garage de Joseph-Arthur (saison 1, épisode 14) :

Bien chers frères, bien chères sœurs. Nous célébrons, en ce dimanche du 26 juillet 1919, la fête de Sainte-Anne, mère de la bienheureuse Vierge Marie et patronne principale de la province de Québec. Dieu lui a donné notre province en héritage et elle règne sur son trône, couronnée de précieux bijoux. Appelé par mon ministère et aussi par le souci que j'ai de vous voir, chers paroissiens, réaliser votre salut dans la pratique de la sainte religion catholique, je dois aujourd'hui bénir une œuvre issue du génie humain et du progrès moderne. Nul doute que l'automobile, et tous les engins mus par l'essence de pétrole, contribueront pour beaucoup à réduire le dur labeur de nos travailleurs canadiens et du monde entier. Mais, je prie et je vous demande de prier avec moi, afin que ce nouvel outil, donné par Dieu à l'humanité, ne tombe jamais entre les mains du démon et détruise, par ses effets maléfiques, nos belles paroisses si laborieusement érigées par la sueur de nos ancêtres. Que Dieu nous donne la sagesse de nous en servir pour sa plus grande gloire et pour notre salut. Et je reviens aux paroles de la messe d'aujourd'hui : « *Gaudeamus omnes in domino. Diem festum celebrantes sum honore beatae annae.* » Réjouissons-nous tous, dans le Seigneur, en ce jour de fête de Sainte-Anne. Les anges se réjouissent aussi et chantent en chœur les louanges du fils de Dieu. Amen. Et maintenant, je vais bénir les lieux.

À la suite du discours, on dévoile la pompe à essence et le curé fait le tour avec son goupillon pour la bénir.

Il y a dans ce sermon plusieurs strates. Il y a d'abord la situation dans le temps, dans l'année liturgique : la fête de Sainte-Anne. Puis, cela permet une situation dans l'espace : Sainte-Anne est la patronne du Québec. On se souvient ainsi que le Québec est une terre catholique. Cette terre catholique est divisée en paroisses qu'il faut protéger contre le mal. Ce mal est autant le « danger » du démon qui utilise les « cadeaux » de Dieu à l'humanité, que la destruction de l'héritage catholique. Mais le locuteur veille au salut des paroissiens par la pratique des rituels de la « sainte religion ». Dans cette religion, il y a, au-dessus des croyants, Dieu, les anges et les saints. Il y a aussi le latin, la langue de l'Église. Cette langue est comprise par le prêtre. Et celui-ci, comme responsable du rituel, bénit la pompe à essence, soit une image du progrès.

Ce texte contient d'abord du matériel pédagogique. Le curé explique, aux paroissiens et aux téléspectateurs, quelques aspects du catholicisme, cadre essentiel de la fiction dans laquelle ce curé évolue. Mais on sent également que l'auteur en profite pour égratigner au passage l'institution qui porte ce catholicisme. Cette critique s'adresse surtout aux téléspectateurs : en instrumentalisant l'action du « démon », en voyant du mal partout, l'Église s'est placée dans une situation de décalage par rapport au progrès⁷⁶.

La mémoire religieuse du téléroman est ainsi tiraillée entre la critique de la religion catholique et le respect de celle-ci comme ayant fait partie de l'histoire du Québec. Ce ballotement est accentué par le décalage du cadre réel par rapport au cadre fictif. Cette mémoire forme une mosaïque dans laquelle tous les morceaux religieux tracent un personnage, le curé Chouinard. Mais pour équilibrer la composition, pour rendre l'impression de vraisemblable, il a fallu mettre quelques autres morceaux religieux éparpillés dans l'ensemble du tableau. La mémoire reconstruite dans le téléroman est surtout une mémoire en morceaux.

2.3 LES FILLES DE CALEB

2.3.1 Le téléroman

2.3.1.1 Contexte

La télésérie *Les filles de Caleb* a été diffusée à Radio-Canada « du 18 octobre 1990 au 28 février 1991, à raison d'un épisode par semaine, le jeudi, de 20h à 21h » (Demers, 2004, p. 28). Cette histoire est tirée d'un roman d'Arlette Cousture (née en 1948) : *Les Filles de Caleb. Tome 1. Le chant du coq*⁷⁷. Ce livre, publié en 1985, fut un best-seller. Fernand Dansereau signa le scénario de la

⁷⁶ Pierre Gauvreau interprète ce décalage : « On l'oublie trop souvent aujourd'hui, mais du point de vue de l'histoire de la religion, nous étions au Moyen-âge. Quant à l'automobile, nous étions "de l'année" ! C'était une situation très spéciale » (Gauvreau, 1997, p. 51).

⁷⁷ L'histoire des *Filles de Caleb* est en fait une trilogie. Le tome 2 est *Le cri de l'oie blanche*; le tome 3 est *L'abandon de la mésange*. La télésérie *Blanche*, diffusée à Radio-Canada en 1993, est une adaptation du deuxième tome.

télé-série de vingt épisodes, tandis que Jean Beaudin en fit la réalisation. L'adaptation au petit écran est assez fidèle au roman⁷⁸.

Ce fut la série historique la plus populaire de la télévision et celle qui connut les plus grandes cotes d'écoute (Desaulniers, 1996, p. 18)⁷⁹. Elle ne fut diffusée qu'une seule saison, mais elle connut de nombreuses rediffusions. Et aujourd'hui, on reprend cette histoire sous la forme d'un « opéra-folk ». Le scénario de Micheline Lanctôt s'inspire des trois tomes de la trilogie. La musique est de Michel Rivard et la mise en scène de Daniel Roussel. Les premières représentations sont prévues pour avril 2011⁸⁰.

2.3.1.2 Intrigue et personnages

La télé-série se passe en Mauricie de 1892 à 1918. Le thème principal est l'amour. La télé-série se déroule dans un temps séquentiel enchaîné, ce qui implique que le récit se comprend d'un épisode à l'autre et qu'il est continu tout le long de la série.

L'intrigue principale est l'histoire d'amour entre Émilie Bordeleau, une jeune institutrice, et l'un de ses élèves, Ovila Pronovost. À la suite de fréquentations amoureuses difficiles mais passionnées, Émilie et Ovila se marient et ont beaucoup d'enfants. Outre cette simple intrigue qui relève plutôt du conte, il y a l'exploration de la dynamique du couple qui tourne autour d'une suite de disputes et de réconciliations, et de la dégradation de ce couple. Émilie et Ovila ont une relation conjugale qui suit ce pattern : dispute pour une raison quelconque; départ d'Ovila vers le bois ou vers la bouteille; retour du mari; retrouvailles charnelles et psychologiques des protagonistes⁸¹. Puis, après quelques moments de bonheur, le cycle recommence. Cette spirale ne prend fin

⁷⁸ Voir Saouter, 1992, p. 264-268.

⁷⁹ La moyenne de l'auditoire pour la télé-série entière est estimée à 3,32 millions de téléspectateurs (Demers, 2004, p. 140).

⁸⁰ Voir à ce sujet l'article de Valérie Lesage dans *Le Soleil*, publié le 8 avril 2010 dans <http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre-201004/07/01-42681-les-filles-de-caleb-mariage-de-comediens-et-de-chanteurs>. Voir également l'article du 7 avril 2010 dans <http://www.ruefrontenac.com/spectacle/theatre/20493-filles-de-caleb-comedie-musicale-distribution-devoilement>.

⁸¹ Voir à ce sujet la thèse de Frédéric Demers (2004).

qu'au moment où Émilie, menacée par des hommes qui veulent qu'Ovila leur rembourse la somme de 300 dollars, décide que la sécurité de ses enfants est compromise et que la situation du couple est sans issue.

Émilie est une sorte de « superwoman ». « La télésérie dresse du personnage d'Émilie Bordeleau le portrait moral et éthique d'une jeune femme déterminée, émancipée, a-religieuse, individualiste, adepte de la libre pensée et ainsi de suite » (Demers, 2004, p. 150). Ovila, lui, est un éternel adolescent, irresponsable et alcoolique, qui ne pense qu'au « bois ». Il agit constamment pour prouver à son père qu'il est quelqu'un. « Ovila vit aux prises avec un trop plein de père, non une absence de père » (Demers, 2004, p. 355). Ovila aura d'ailleurs une grande déception lorsque son père, par son testament, le déshérite (épisode 17).

Quelques personnages se greffent autour du couple. Il y a d'abord la famille d'Émilie. Il y a son père, Caleb, un habitant. « Caleb n'arrive pas à concevoir qu'un homme puisse vouloir se détourner du monde rural. Dans son univers, tel qu'il l'exprime ici, il n'y a de la place que pour la terre (...) et la religion. » (Demers, 2004, p. 281). À ses côtés se trouve son épouse, Céline, une femme malade, mais vaillante, un personnage somme toute assez discret.

Dosithée, le père d'Ovila et Félicité, la mère, forment un couple qui fait confiance à la providence. Ce sont des personnages passifs qui agissent cependant lorsqu'il faut le faire. Outre Ovila, ils ont plusieurs autres enfants : Ovide, atteint de tuberculose; Edmond, passionné par les chevaux; Lazare, épileptique; Émile, héritier de la terre; Télésphore, l'horloger; Rosée, le bras droit de la mère; Éva, celle qui a peur de rester « vieille fille ».

Autour d'Émilie gravitent les élèves de l'école de rang, Henri Douville et Berthe. Les élèves sont des enfants de Saint-Tite. Il y a entre autre plusieurs membres de la famille Pronovost, ainsi que Charlotte, une petite fille brillante et malade qu'Émilie affectionne particulièrement. Henri Douville est l'inspecteur d'école. Désabusé, il fantasme sur une France mythique et la beauté de sa langue. Il est quelque temps le prétendant d'Émilie. Berthe est l'amie d'Émilie. Elle choisit la vocation religieuse et devient cloîtrée.

2.3.2 Le cadre fictif

L'univers des *Filles de Caleb* est celui du Québec rural et catholique. C'est un espace clos avec un temps cyclique. Les personnages semblent également clos, coupés du monde et coupés des autres. Les cadres sociaux, en particulier le cadre religieux, sont presque occultés, parce que tout « se ramène à la sphère de l'intime » (Demers, 2004, p. 137). Il y a cependant assez d'éléments pour que le téléspectateur puisse reconstruire le récit sur une toile de vraisemblance. Nous allons explorer le cadre fictif selon l'axe temporel et spatial, puis sous l'aspect social.

2.3.2.1 Le temps et l'espace

Il n'y a aucun événement historique qui puisse nous permettre de situer l'époque du récit comme étant la période qui va de 1892 à 1918, sauf une mince allusion à la Première Guerre mondiale dans le dix-septième épisode. Le seul repère « d'époque » que nous ayons est le décor et la manière de vivre des personnages.

Le repère temporel principal qui nous permet de nous situer dans un monde rural, est celui des saisons⁸². L'automne est la fin des travaux agricoles. On prépare la terre pour la neige. Pour Émilie, l'automne est le moment de la rentrée scolaire (épisode 4 et 6) et pour Ovila, ce sont les nombreux départs pour les chantiers (épisode 5, 7, 13, 14, 15, 16 et 17). L'hiver, on abat des arbres. Et c'est le temps des fêtes. À cette période de l'année, Émilie prépare une séance de théâtre sur la Nativité pour les parents et le curé (épisode 2). C'est également le temps de la bénédiction paternelle du jour de l'an, soit par Dosithée (épisode 12) ou Caleb (épisode 18). Le printemps amène le temps des sucres; Émilie partage ce moment avec les Pronovost (épisode 3). C'est également la fin de l'année scolaire et la visite de l'inspecteur (épisode 4, 8 et 11). « L'été est la saison par excellence

⁸² « L'agriculture règle le calendrier et chaque saison ramène ses gros travaux » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 203).

des gros travaux des champs » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 204). Mais pour une institutrice, c'est surtout les vacances (épisode 4, 5 et 6).

Le rythme des saisons est appuyé par des paysages caractéristiques : l'automne, les feuilles changent de couleur; l'hiver, il y a la neige; au printemps, la glace devient eau; et l'été, la végétation est abondante. Le temps cyclique est ainsi mis en évidence par l'espace. « Dans la mémoire collective québécoise, la nature a joui d'un pouvoir évocateur exceptionnel » (Mathieu et Lacoursière, 1991, p. 38). Cette nature enveloppe les personnages. Elle se pose comme une frontière au-delà de laquelle ce qui existe n'a pas une grande importance. Les personnages n'ont pas besoin de traverser ces frontières.

La terre et ses bâtiments sont les lieux principaux dans lesquels s'inscrit le vécu quotidien. « Le récit se concentre dans les espaces privés, personnalisés, au lieu de s'étaler dans divers endroits publics » (Demers, 2004, p. 221). La maison est le décor privilégié de la télésérie. Les personnages vivent surtout dans la cuisine. La chambre à coucher et la grange sont également fréquentées à quelques reprises. Plusieurs scènes se jouent à l'extérieur. En bref, la télésérie se déroule dans des endroits propices à la vie privée et familiale⁸³. L'intrigue est donc ramenée à la cellule familiale plutôt qu'au tissu social.

2.3.2.2 Le social

La vie collective des personnages est principalement marquée par trois rites de passages proposés par le catholicisme : le baptême, le mariage et les rites funéraires. Il ne faut également pas oublier la vocation religieuse.

Les enfants sont nombreux dans *Les Filles de Caleb*. Émilie et Ovila ont neuf enfants, ce qui n'est pas rare⁸⁴. Dans le Québec de cette époque, chaque enfant se devait d'être baptisé le plus tôt possible. « Le Baptême est un sacrement qui efface le péché originel, nous fait chrétiens, enfants de Dieu et de l'Église, et

⁸³ Les lieux publics ne sont cependant pas totalement écartés. Émilie et Ovila font un voyage à Montréal (épisode 13), ce qui nous permet de voir le couple en ville. Quelques scènes nous montrent également Ovila à son travail à la Belgo (épisode 19 et 20).

⁸⁴ Les femmes « nées avant 1897, ont eu en moyenne 8,3 enfants » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 28).

héritiers du Ciel » (Catéchisme, 1888, question 165, p. 29). Ainsi, le baptême est le rite d'entrée officiel dans le catholicisme.

La télésérie montre deux aspects du baptême. Il y a d'abord l'aspect joyeux de l'événement. Rose, le premier enfant d'Émilie et d'Ovila, se fait baptiser en grandes pompes (épisode 12). On ne nous montre cependant pas la cérémonie mais plutôt la fête qui la suit. L'aspect plus sombre du baptême concerne le premier garçon du couple (épisode 15). Après la mort de leur troisième enfant, Louisa, Émilie tient Ovila pour responsable de ce drame. Ovila s'enfuit. Pendant l'absence de celui-ci, le quatrième enfant naît. Émilie refuse de le faire baptiser tant que son père ne sera pas revenu. Elle ne lui a pas donné de nom. Les parents d'Ovila craignent pour l'enfant. Ils imaginent le drame que serait pour un bébé de mourir sans avoir été baptisé. Cette éventualité ne semble cependant pas troubler Émilie. Avec le retour d'Ovila, tout rentrera dans l'ordre et l'enfant sera baptisé sous le nom de Paul.

Le mariage est un autre rite important de la vie. « Le Mariage est un sacrement qui sanctifie l'alliance légitime de l'homme chrétien et de la femme chrétienne, en leur donnant la grâce de vivre ensemble chrétiennement » (Catéchisme, 1888, question 300, p. 48)⁸⁵. Le mariage légitime l'amour, la vie en commun et la famille⁸⁶.

Mais avant le mariage viennent les fiançailles. Émilie vivra ce moment deux fois. Elle se fiance d'abord avec l'inspecteur Henri Douville (épisode 7) qui rompt le lendemain, soupçonnant qu'Émilie ne l'aime pas vraiment. Puis elle se fiancera avec Ovila (épisode 10). Comme le veut la tradition, les fiançailles se font à la messe de minuit.

⁸⁵ Dans l'épisode 10, Émilie donne un cours de catéchisme qui porte justement sur le mariage. Émilie interroge Charlotte sur la question 303 et Marie sur la question 308. Les deux élèves donnent la réponse intégrale du Catéchisme. Émilie interroge ensuite Éva sur la question 300, qu'elle nomme cependant 302. La réponse est reconstituée ainsi : « Le mariage est un sacrement qui sanctifie l'alliance légitime de l'homme et de la femme en vue de la procréation des enfants et de l'entraide mutuel des époux. » L'aspect chrétien a été éliminé.

⁸⁶ « Les effets du sacrement du Mariage sont : 1° de sanctifier l'amour mutuel des époux : 2° de leur donner la grâce de supporter leurs imperfections mutuelles : 3° de les mettre en état d'élever leurs enfants dans la crainte et l'amour de Dieu » (Catéchisme, 1888, question 304, p. 49).

Émilie et Ovila se marient en septembre à Saint-Stanislas, dans la paroisse natale de l'épouse (épisode 11). La cérémonie se déroule à l'église. Caleb conduit sa fille jusqu'à Ovila qui l'attend dans le chœur. Les futurs époux s'agenouillent et se signent. Le curé arrive et bénit les alliances. Les époux échangent leur consentement et les alliances. Le prêtre les bénit et les déclare unis par les liens du mariage.

Plusieurs personnages meurent dans la téléserie. Il y a d'abord des bébés : celui mort-né de Félicité et Dosithée (épisode 7) et Louisa, le bébé d'Émilie et d'Ovila (épisode 15)⁸⁷. Puis, il y a des jeunes : Charlotte, l'élève d'Émilie (épisode 12) et deux des frères d'Ovila, Lazare (épisode 13) et Télésphore (épisode 19). Puis finalement les aînés : Dosithée Pronovost (épisode 17) et Caleb Bordeleau (épisode 18).

Les rites funéraires sont présentés à deux moments différents. Il y a d'un côté la veillée funèbre. C'est à ce moment que l'on voit Lazare, Dosithée et Caleb. La famille récite le chapelet près du corps de Lazare. Ovila et Dosithée entrent avec un cercueil et mettent le cadavre dedans. Pour Dosithée et Caleb, le corps est exposé, entouré d'une grande quantité de chandelles, un crucifix accroché près de leur tête. Pour les bébés mort-nés, Louisa et Télésphore, c'est au cimetière que se déroulent les rites. On descend le cercueil dans le trou et le prêtre le bénit⁸⁸.

Berthe, l'amie d'enfance d'Émilie, a la vocation religieuse. Du moins, elle le prétend. Mais cela semble une vocation sans foi : « Faut-tu vraiment aimer le bon Dieu pour entrer chez les sœurs ou bien si c'est correct d'aimer juste le couvent pis l'habit » (épisode 4)? C'est une voie que la société catholique de l'époque propose à celles qui n'ont pas l'intention de se marier.

Ce choix est inimaginable pour Émilie : « Renoncer au monde, à l'amour, à la vie! Tu n'y penses pas? » Mais pour Berthe, cette fuite est convenable : « À la vie, j'espère bien que non, mais au monde, j't'avoue, ça me fait pas de peine » (épisode 5). Lors de leur dernière rencontre, juste avant que Berthe n'entre au

⁸⁷ « Entre 1901 et 1929, (...) [la mortalité infantile] est responsable de 12,6% à 17,0% de tous les décès au Québec. » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 32).

⁸⁸ Normalement, les bébés mort-nés sont enterrés sans bénédiction dans la partie non-consacrée du cimetière.

Carmel, Émilie n'accepte tout simplement pas la décision de son amie : « Tu peux pas faire ça, Berthe : emmurée vivante! » Berthe a une réponse pragmatique: « En 18 ans, dans toute la parenté que j'ai connue pis dans tous les villages que j'ai visités, j'en ai pas vu une seule femme mariée qui avait une vie qui me revenait, pas une seule que j'enviais. Fait que je dis qu'y faut qu'y ait autre chose » (épisode 6). Comme point final, après que Berthe soit partie vers sa nouvelle vie, Émilie, les yeux pleins de larmes, toise la croix de chemin sur laquelle est posée une statue de Saint-Joseph.

2.3.3 Le cadre réel

C'est dans un monde de mutations symboliques et réelles qu'est diffusée la télé-série *Les filles de Caleb*. Le mur de Berlin s'écroule le 9 novembre 1989 (Provencher, 2000, p. 330). Nelson Mandela est libéré le 11 février 1990 et le 2 août, l'Irak envahit le Koweït (*ibid.*, p. 332). La Guerre du Golfe a lieu en 1991 (*ibid.*, p. 334). Au Québec, l'été 1990 est celui de la crise d'Oka et de l'échec du lac Meech (*ibid.*, p. 332). La fin des années 1980 donne une « impression de fin d'époque » (Linteau et al., 1989, p. 432).

Le 6 décembre 1989, 14 femmes sont tuées à L'École Polytechnique de Montréal et 13 autres sont blessées (Provencher, 2000, p. 330). « Malgré tout, on comprend les jeunes femmes des années 1990 de rester persuadées que l'heure des combats est terminée. En vingt-cinq ans, le tableau s'est tellement transformé qu'elles ont le sentiment de vivre dans un monde où tous les rêves, toutes les ambitions, toutes les aspirations sont possibles » (Collectif Clio, 1992, p. 503).

La religion termine sa sortie, mais garde un pied dans la porte. La pratique religieuse se situe à environ 35% (Lemieux, 1990, p. 146)⁸⁹. Malgré cette pratique assez basse, « à la fin des années 1980, neuf québécois d'origine catholique sur dix persistent à s'identifier eux-mêmes comme catholiques. Ils sont aussi nombreux à demeurer attachés aux rites liturgiques de passage, c'est-à-dire qu'ils font baptiser leur enfant, se marient la première fois devant le prêtre et

⁸⁹ Meunier, Laniel et Demers (2010, p. 86), estiment la pratique dominicale à 33,3% en 1986 et 24,9% en 1992.

n'envisagent pas leurs funérailles ailleurs qu'à l'église » (Ferretti, 1999, p. 168-169). Le catholicisme demeure un repère identitaire, mais dans le vécu quotidien, la religion semble devenue une abstraction pour bien des gens. « Se dessine ainsi un catholicisme paradoxal, puisqu'il ne se conjugue plus à une vie religieuse quotidienne bien qu'il reste toujours enraciné dans la culture » (Lemieux, 1990, p. 149).

2.3.4 La mémoire religieuse

Dans *Les filles de Caleb*, le cadre fictif et le cadre réel n'ont plus rien en commun, surtout en matière de religion. Celle-ci n'est plus qu'une décoration narrative qui sert de cadre historique au récit. « En somme, si la religion nous est montrée comme offrant un cadre aux pratiques sociales et aux comportements, les personnages en demeurent néanmoins fortement détachés. » (Demers, 2004, p. 209). Ce détachement se lit au niveau du temps et de l'espace, ainsi qu'au niveau collectif.

Aucune fête religieuse ne balise l'année, à l'exception de Noël. Les saisons ne sont montrées qu'au point de vue météorologique. Il n'y a pas d'indices culturels religieux qui viennent souligner les changements de la nature. Comme les personnages vivent dans un monde clos qui dépasse rarement la famille, ils n'ont pas beaucoup de contact avec la société en général et les lieux sacrés en particulier. L'église est montrée pour les fiançailles et le mariage, et le cimetière pour les funérailles.

Les personnages de la télésérie ont un cadre catholique quand ils ont besoin de rites de passages. C'est à ces moments que l'on sent que les personnages évoluent dans une société catholique. Ils semblent le faire pour deux raisons. D'abord, le catholicisme fait partie du cadre fictif et on ne peut historiquement prétendre le contraire. Puis, ce catholicisme est détenteur des codes sociaux pour ces rites. Ceux-ci sont des repères sociaux évidents. Malgré la distance historique des personnages, les téléspectateurs se reconnaissent dans une telle attitude. Le cadre réel est la référence du cadre fictif et celui-ci se comprend grâce à celui-là.

Sous plusieurs aspects, les personnages, en particulier Émilie et Ovila, témoignent « d'un profond désir d'atteindre une plus grande émancipation individuelle par le rejet d'un cadre de vie existant » (Demers, 2004, p. 262). Le rejet dont parle ici Demers se situe plutôt du côté de l'indifférence en matière de religion. Les personnages s'en préoccupent peu. Il n'y a en fait que la vraisemblance historique qui exige que le cadre fictif soit catholique. Au point de vue de la psychologie, les personnages auraient pu évoluer dans un autre cadre sans qu'on ait besoin de beaucoup changer leur vision du monde. « La représentation du religieux dans *Les filles de Caleb* interpelle donc un imaginaire plutôt contemporain, faiblement marqué par les référents religieux et très critique face au rôle historique de l'Église catholique » (Demers, 2004, p. 341).

En bref, on pourrait qualifier la mémoire religieuse dans *Les filles de Caleb* d'utilitaire, principalement pour la vraisemblance historique du récit.

2.4 MUSÉE ÉDEN

2.4.1 Le téléroman

2.4.1.1 Contexte

La télésérie historique *Musée Éden* a été diffusée du 16 mars au 11 mai 2010, les mardis à 21h, à la télévision de Radio-Canada. C'est une télésérie de 9 épisodes qui n'est pas issue de la littérature. Le scénario a été écrit par Gilles Desjardins et réalisé par Alain DesRoches.

2.4.1.2 Intrigue et personnages

La télésérie, un polar, se déroule à Montréal en 1910. Comme dans les deux téléséries analysées précédemment, l'intrigue se passe dans un temps séquentiel enchaîné. Outre la recherche du meurtrier qui est un élément essentiel du genre, on y aborde surtout les thèmes de la violence et de l'intolérance⁹⁰.

⁹⁰ Caroline Roy, journaliste, aborde les thématiques de la télésérie par le tabou : « Dans son scénario, l'auteur Gilles Desjardins aborde quelques tabous de l'époque, dont la condition des femmes, la violence conjugale et l'homosexualité. » (« Le mystérieux Musée Éden », 23 février 2010; <http://www.ruefrontenac.com/spectacles/tv/18393-le-mysterieux-musee-eden>).

Les personnages principaux sont Camille Courval et sa sœur Florence. Originaires du Manitoba, elles débarquent à Montréal pour prendre possession du Musée Éden, un musée de cire qui reconstitue des scènes de crimes. Camille hérite de l'endroit parce que le propriétaire, son oncle, est mort assassiné au milieu des statues. Ce meurtre n'est cependant qu'un prélude.

Le « Redlight » de Montréal devient la scène d'une série de meurtres. Des femmes sont assassinées toujours selon le même pattern : elles subissent le martyr de la sainte ayant le même nom qu'elles. Et sur la scène du crime, le tueur inscrit des lettres avec du sang. Ces lettres forment un acronyme qui renvoie à une citation latine à teneur religieuse.

Pour trouver le tueur, le coroner Boutet joue sur deux fronts en laissant s'affronter deux équipes. D'un côté, il y a l'inspecteur Dagenais, un policier brutal et véreux, et son escouade. De l'autre côté, il y a Étienne Monestier, un journaliste idéaliste et épris de justice, qui enquête avec l'aide de Camille Courval et d'Edmond Boyer, le médecin légiste. Mais de par sa fonction, celui-ci n'aura pas le choix de travailler pour les deux équipes.

L'inspecteur Dagenais veut absolument boucler l'affaire rapidement et il passe d'un suspect à l'autre. Pour sa part, Monestier soupçonne le docteur Casgrain, un professeur à la faculté de médecine et organisateur du congrès eucharistique⁹¹.

2.4.2 Le cadre fictif

L'univers de *Musée Éden* est celui d'une société catholique mais urbaine. L'action se passe à Montréal, une ville cosmopolite, où il y a une forte concentration « de tous les groupes ethniques autres que français et autochtone » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 61). On retrouve de ces groupes ethniques dans le « Redlight » de *Musée Éden*, mais en toile de fond. L'action se déroule

⁹¹ Le véritable organisateur du congrès fut Mgr Bruchési (voir Rivest, 1986, p. 92-95). Il ne fait aucun doute que des laïcs se soient impliqués dans la logistique générale du congrès. Mais Casgrain est présenté comme le grand patron. On ne mentionne aucun lien de celui-ci avec l'évêque de Montréal.

dans le monde des personnages francophones. Cet univers tourne autour d'un musée de cire, du congrès eucharistique de 1910 et d'un tueur en série.

2.4.2.1 Musée de cire.

Le musée Éden n'est pas un endroit fictif. Ce musée de cire était locataire du Monument national sur la rue Saint-Laurent à Montréal. Il occupa un espace dans le sous-sol de l'édifice, de 1894 à 1940⁹². On y présentait des « figures historiques et curiosité diverses, spectacle de vaudeville »⁹³. En 1897, ce fut un des premiers endroits à présenter des films à Montréal⁹⁴. Dans la télésérie, le musée est exclusivement consacré aux scènes de crimes. Il est l'espace central où l'action prend source.

2.4.2.2 Le congrès eucharistique

« Bruchési inaugure l'ère des grandes démonstrations publiques de foi en faisant de Montréal l'hôtesse, du 7 au 11 septembre 1910, du 21^e Congrès eucharistique international, le premier congrès du genre en Amérique. Congrès grandiose qui attire quelque cinq cent mille visiteurs » (Hamelin et Gagnon, 1984, p. 341). L'intrigue de la télésérie se déroule dans les semaines qui précèdent ce grand congrès.

Cependant, les personnages ne semblent aucunement concernés par ce congrès, ou du moins, ils n'y démontrent aucun intérêt. Ils y sont indifférents. Le seul qui semble vraiment accorder de l'importance à l'événement est le coroner Boutet pour la bonne raison qu'il veut absolument arrêter le meurtrier avant le début du congrès. Celui-ci n'est donc qu'un indicateur temporel qui permet au téléspectateur de savoir à quelle époque se déroule l'intrigue.

⁹² Voir la rubrique sur le Monument national dans le site <http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca>.

⁹³ Joanne Burgess. Rubrique « Guillaume Boivin », dans *Le Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, 1911-1920, volume XIV, sur <http://www.biographi.ca/009004-110.01-f.php?ql=boivin%2c+guillaume>. Guillaume Boivin fut le propriétaire du musée Éden. À son décès, en 1924, le musée fut légué à ses enfants. Lesquels? Notons que Boivin a eu six enfants avec sa première femme, Adeline Lefebvre, et six autres avec sa seconde épouse, Robertine Leclerc.

⁹⁴ Voir <http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca> et <http://www.biographi.ca/009004-110.01-f.php?ql=boivin%2c+guillaume>

2.4.2.3 Le meurtrier

C'est Étienne Monestier qui finira par trouver le tueur. Celui-ci s'avère être le fils du docteur Casgrain. Il était officiellement mort, mais son père le cachait. Médecin également, il effectuait des avortements clandestins. Il tuait, par purification, les femmes qu'il avait avortées. Son principal objectif était de trouver sa fille illégitime et de la tuer. Celle-ci avait été adoptée par Florence Courval et son mari Louis Morin, le concepteur de statues de cire du musée. Casgrain, fils, est attrapé par les cousins de Louis Morin pendant la procession d'ouverture du congrès eucharistique, au moment où il se prépare à tuer sa fille qui regarde la procession en compagnie de ses parents adoptifs.

Le tueur agit par motif religieux, torturé par ses péchés⁹⁵. Son principal objectif reste d'éliminer sa fille illégitime qui symbolise le fruit de sa luxure. Ses véritables motivations religieuses sont cependant fort vagues. Elles s'apparentent plus à un accessoire narratif qu'à une réelle démarche de purification spirituelle. Ses motivations religieuses semblent artificielles.

2.4.3 Le cadre réel

Il est moins évident de parler du moment dans lequel nous nous trouvons comme collectivité, parce que la proximité temporelle des événements récents ne permet pas de les reconstruire avec recul. Notons seulement qu'en ce début de la décennie 2010, notre imaginaire est encore dans l'ombre du 11 septembre 2001 et de la crise économique de 2008.

La société québécoise est une collectivité où « les principes de l'égalité et du droit à la participation des femmes dans toutes les activités sociales sont acquis » (Collectif Clio, 1992, p. 613). Cette phrase, écrite « à la veille de l'an 2000 » (*ibid.*) est encore valide aujourd'hui.

La religion est sortie de nos cadres sociaux. La société et les institutions sont complètement laïques, bien que les « grandes affirmations chrétiennes qui ont

⁹⁵ Notons également que le tueur est présenté comme n'étant pas sain d'esprit. Le téléspectateur peut facilement interpréter la folie comme étant en lien avec la religion.

fait l'Occident » (Lucier, 2010, p. 26) soient encore présentes. Mais la religion suscite encore bien des débats. On n'a qu'à penser aux multiples réactions qu'ont soulevées l'instauration du cours d'éthique et de culture religieuse, ainsi que la commission Bouchard-Taylor « sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles ».

En bref, la religion n'est plus un cadre social structurant pour la collectivité, bien qu'elle demeure encore, pour plusieurs individus, un cadre significatif.

2.4.4 La mémoire religieuse

Au point de vue religieux, le cadre réel est assez différent du cadre fictif pour que l'auteur ne juge pas nécessaire de reconstruire cet aspect de la société qu'il décrit. Le religieux est traité comme un accessoire décoratif qui rend la télésérie vraisemblable. Et le peu qu'on en dit permet facilement de décoder que le monde intolérant dans lequel les personnages vivent est en partie imputable à l'Église catholique. Les motifs du meurtrier, quoique flous, sont religieux. Le docteur Casgrain couvre son fils pour le bien du congrès eucharistique et le coroner Boutet veut trouver le tueur avant que l'événement de portée internationale ne débute. On présente la religion comme quelque chose de certes présent, mais de négativement accessoire⁹⁶.

En parsemant ainsi le monde des personnages de minuscules touches religieuses, le téléspectateur peut aisément reconstruire l'époque qui lui est présentée. Une sœur qui dirige l'orphelinat, un tueur torturé par des questions religieuses et l'ombre du congrès eucharistique⁹⁷ sont des indices suffisants pour interpréter le cadre fictif comme celui d'une société catholique. Dans un cadre social où la religion n'est plus structurante, point n'est besoin d'en mettre

⁹⁶ La littérature historique et sociologique consultée est unanime quant à l'importance du catholicisme au Québec dans la première moitié du 20^e siècle.

⁹⁷ La reconstitution de l'ouverture du congrès eucharistique dans le dernier épisode vaut la peine qu'on le souligne. Florence, Louis et leur fille sont montrés à travers la foule qui regarde la procession. On montre également une image d'archive, en noir et blanc, de la procession. Pendant quelques secondes, on voit évêques et prêtres marcher au début du cortège.

beaucoup. Il suffit de quelques impressions qui soient interprétables par la compétence encyclopédique du téléspectateur.

Pour leur part, les personnages sont indifférents à l'aspect religieux de leur monde. Ils pourraient évoluer dans un cadre différent, même contemporain, sans que les intentions de l'auteur ne soient nécessairement trahies. Il y a juste assez de ces impressions religieuses pour que les personnages semblent vivre dans un univers vraisemblable. En résumé, la mémoire religieuse est insignifiante dans *Musée Éden*.

2.5 SYNTHÈSE

Les belles histoires des pays d'en haut est un téléroman très imprégné par le catholicisme. Les personnages sont construits par rapport à lui. Dans *Le temps d'une paix*, la présence de la religion catholique est plus ambiguë. Elle est nécessaire pour la vraisemblance historique, mais les personnages commencent à s'en distancier. *Les filles de Caleb* vont dans le même sens. Les personnages semblent cependant se détacher plus fortement de l'aspect religieux de leur monde. Dans *Musée Éden*, les personnages ne présentent plus de liens directs avec le catholicisme qui les entoure.

À travers l'analyse de notre corpus, on remarque principalement que l'aspect religieux du cadre fictif semble se reconstruire en concordance avec les changements qui arrivent dans le cadre réel, et les personnages suivent ce mouvement. Dans une première lecture, il semble ainsi que la mémoire religieuse se transforme dans le temps, d'une production culturelle à l'autre. Pour analyser plus en profondeur cette dimension diachronique, nous examinerons, dans le prochain chapitre, deux personnages types, un masculin et un féminin, qui reviennent dans toutes les téléseries, et nous les soumettrons à notre analyse mémorielle.

CHAPITRE III

ANALYSE DIACHRONIQUE DES TÉLÉROMANS

Ce chapitre vise à explorer la transformation de la mémoire religieuse dans le corpus proposé des téléromans historiques québécois. Comme l'analyse de celui-ci nous l'a laissé percevoir, une même période historique n'est pas nécessairement reconstruite de la même façon dans différentes productions culturelles. De notre point de vue, cette différence dans la reconstruction est en partie l'effet d'un décalage entre le cadre social fictif et le cadre social de réception de la production culturelle. Pour tenter de mieux comprendre l'importance herméneutique de ce décalage de cadres, nous allons prendre deux personnages-types qui reviennent dans les quatre téléseries et, par l'articulation du cadre fictif et du cadre réel, dégager les reconstructions qui en ont été faites à travers le temps.

Ces deux personnages-types sont le prêtre et la femme catholique. Comme représentation de la mémoire religieuse, le choix du prêtre nous semblait incontournable. Nous avons opté pour la femme catholique parce que les quatre personnages féminins principaux des téléseries y sont très importants, et que la femme est traditionnellement perçue comme ayant un rôle important dans la transmission du catholicisme⁹⁸. À partir d'un portrait-type⁹⁹ de ces personnages essentiels du monde catholique, nous analyserons leur reconstruction diachronique dans les quatre téléromans que nous avons retenus pour notre corpus. Nous plongerons d'abord dans l'univers clérical, puis, nous irons du côté du personnage féminin principal que présente chacune des productions culturelles étudiées.

⁹⁸ Malgré son absence du pouvoir ecclésial.

⁹⁹ Le portrait-type ne sera pas utilisé comme une référence absolue, mais comme un point de repère qui nous permettra d'analyser les personnages des téléseries.

3.1 PRÊTRE

Quelle image se fait-on des prêtres qui vivaient à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle? L'idéal dogmatique est-il semblable à ce que la mémoire collective retient dans ses productions culturelles? Nous partirons d'un portrait général de ce que devait être un prêtre à l'époque des téléromans étudiés. Nous présenterons ensuite nos personnages : le curé Labelle et l'abbé Raudin; le curé Chouinard; le curé Grenier; le prêtre sans nom. Nous essayerons de comprendre comment le cadre social réel interprète, à travers les reconstructions du cadre social fictif des téléromans historiques, ce portrait général du prêtre. Notre synthèse portera sur les changements de ce portrait dans la période de temps que couvre notre corpus, soit de 1956 à 2010.

3.1.1 Portrait de prêtre

D'un point de vue dogmatique, « les chrétiens doivent considérer les prêtres de l'Église comme des envoyés de Dieu et les dispensateurs de sa doctrine et de ses grâces » (Catéchisme, 1888, question 298, p. 48). Le prêtre se situe au bas de la pyramide ecclésiale qui est dominée par le pape, « vicaire de Jésus-Christ et le chef visible de l'Église » (*ibid.*, question 131, p. 25). Entre les deux se situent les cardinaux et les évêques. Cette Église hiérarchique est soutenue par les fidèles, « société de tous ceux qui professent la foi de Jésus-Christ » (*ibid.*, question 130, p. 25).

Dans la pratique, l'Église catholique se divise en diocèses, puis en paroisses. La paroisse est le lieu de la communauté, le lieu du vécu; à sa tête, se retrouve un prêtre responsable, le curé, dont les principales fonctions peuvent se résumer ainsi (Hamelin et Gagnon, 1984, p.24) :

Le curé est le confident, le conseiller et le consolateur de la communauté. On lui témoigne une soumission respectueuse, tout autant parce qu'il est le représentant de Dieu que parce qu'il est le chef le plus instruit. On nourrit à son égard des sentiments ambivalents, dont la crainte, issue d'une vision magique du prêtre, n'est pas exclue. Lui-même, célibataire et retiré dans son presbytère, se comporte comme « le mandataire d'une Église détentrice de la

vérité et des sécurités sacrales ». Il est celui qui dispense les sacrements, interprète la Parole, administre les biens temporels, ramène à l'ordre, indique la voie à suivre.

Le curé est un guide qui possède une influence sur tous les membres de la paroisse. Il est un acteur essentiel et nécessaire à une société catholique comme le Québec. Pour exercer son leadership, il doit être un homme vertueux, une « copie du Seigneur » (Litalien, 1970, p. 39)¹⁰⁰. Son travail dans la communauté doit être avant tout motivé par sa foi. Le prêtre doit « se mettre résolument à l'école du Christ, Prêtre par excellence » (*ibid.*, p. 41). Mais dans la pratique, « par plus d'un aspect, la vie du prêtre est une vie de petit-bourgeois, sauf que l'onction sacerdotale, le célibat et la discipline ecclésiastique le tiennent à distance des hommes. » (Hamelin et Gagnon, 1984, p. 126).

Le prêtre est une personne ambivalente, à la fois humain et à la fois investi du sacré. Comme humain, il est une référence pour sa communauté. Son instruction et son statut le placent dans l'élite de la paroisse, au côté du médecin et du notaire. Comme acteur du sacré, il personnifie le religieux et représente la religion. Il est le lien entre la vie terrestre et la vie céleste, et son ordination lui donne « le pouvoir de faire les fonctions ecclésiastiques et la grâce pour les exercer saintement » (Catéchisme, 1888, question 296, p. 48). Et dans le catholicisme, il est à la base de la hiérarchie cléricale, juste au-dessus du peuple.

En bref, le prêtre possède une fonction sociale et religieuse importante pour les catholiques canadiens-français.

3.1.2 Les pays d'en haut : les deux prêtres

Dans *Les belles histoires des pays d'en haut*, deux personnages fort différents se partagent le rôle de pasteur. Il y a d'abord un personnage historique, le curé Labelle, et un personnage fictif, l'abbé Jean-Baptiste-Marie Raudin.

¹⁰⁰ Cette expression est tirée d'un mandement de Mgr Louis-Zéphirin Moreau, vol. IX, 1889-1892, p. 556.

3.1.2.1 Le curé Labelle

Antoine Labelle est né le 24 novembre 1833 à Sainte-Rose de Laval. Il est ordonné prêtre le 1^{er} juin 1856. Après avoir été successivement vicaire puis curé de quatre paroisses, il est nommé curé de Saint-Jérôme en 1868, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort, le 4 janvier 1891. En 1888, Honoré Mercier le nomme sous-ministre de l'Agriculture et de la colonisation¹⁰¹. Il est le premier haut fonctionnaire en soutane au Canada. Sa nomination n'est cependant pas un hasard. Depuis son arrivée à Saint-Jérôme, le curé est « entièrement mobilisé, dominé, obsédé, possédé par une idée fixe : la colonisation » (Dussault, 1983, p. 199). Mais il n'est pas le seul : la colonisation était une idéologie de l'époque. « Le célèbre curé Labelle et tout son cercle de disciples et d'amis (...) font de la colonisation une utopie de reconquête et d'indépendance politico-culturelle promettant aux francophones catholiques la réappropriation d'un pays par la force du nombre et l'occupation effective du territoire » (Sylvain et Voisine, 1991, p.427).

Malgré son aspect idéologique, la colonisation, dans l'imaginaire collectif, semble s'incarner principalement dans le personnage du curé Labelle. Cette construction du curé-colonisateur est d'ailleurs alimentée par le téléroman de Grignon. Le curé Labelle y est présenté comme le principal responsable de la colonisation. Il se positionne ainsi dès le premier épisode du téléroman (8 octobre 1956) : « Notre devoir est de coloniser, de peupler, de s'emparer du sol¹⁰². »

L'emprunt à l'histoire n'est pas qu'une question d'idéologie. Le téléroman tente de reconstruire le caractère populaire du personnage. Par rapport aux bonnes manières et à l'étiquette du prêtre, Antoine Labelle était « non-conformiste¹⁰³ » (Dussault, 1983, p. 40). Bien que le personnage du téléroman parle fort, fume et soit colérique, il reste quelque'un d'une certaine civilité.

¹⁰¹ Ces notes biographiques sont tirées de la *Chronologie d'Antoine Labelle* dans Dussault (1983), p. 35-37.

¹⁰² Le slogan du mouvement de colonisation était d'ailleurs : « Emparons-nous du sol » (Dussault, 1983, p. 167).

¹⁰³ « Ce curé-paysan parle beaucoup, fume sans cesse, rote et crache, en plus de posséder une voix et un rire capables de faire trembler les vitres. Comme l'écrit Arthur Buies, il néglige toute hygiène corporelle. Sa bouche est édentée, mais ses yeux bleus vifs respirent l'intelligence » (Bertrand, 2000, p.40).

Comme personnage de téléroman, le curé Labelle est avant tout un prêtre. Ses fonctions profanes et son caractère particulier font cependant ressortir le côté humain du prêtre. Il semble parler plus souvent de colonisation que de foi, mais son discours de colonisation est teinté de foi. « Mme Mayfair! Si on l'avait pas, la colonisation avancerait pas gros. Voilà une personne riche qui a le mépris de l'argent pour sauver l'école » (épisode « L'autre péché », 8 janvier 1968). Le mépris de l'argent est ici une vertu chrétienne qui fait avancer l'éducation et la colonisation, deux œuvres qui sont chères à l'Église québécoise.

Contrairement à l'idéal du prêtre de l'époque¹⁰⁴, le curé Labelle n'est pas séparé de la société dans laquelle il vit. Il est certes préoccupé par le péché comme l'ivrognerie (épisode « la maison du pendu », 21 avril 1969) ou par les rumeurs qui veulent que deux amoureux restent sous le même toit (épisode « Le secret », 5 octobre 1964). Mais il s'occupe plus intensément de « son » chemin de fer vers le nord (épisode « L'assemblée politique », 8 octobre 1956), ou de la licence de l'auberge (épisode « L'auberge est fermée », 17 septembre 1962). C'est un homme d'action¹⁰⁵ et son « sacerdoce (...) lui procure une sorte d'immunité pour exprimer ses ambitions » (Desaulniers, 1996, p. 57).

Ainsi, dans le contexte de la Révolution tranquille, le personnage du curé Labelle est reconstruit non seulement comme un individu faisant partie d'une société, mais également comme capable d'agir sur elle. Il représente un clergé « progressiste¹⁰⁶ », dans le sens où « la foi et le progrès ne sont pas incompatibles » (Dussault, 1983, p. 50). Tout en étant un prêtre représentatif du cadre fictif dans lequel il évolue, le curé Labelle est également ouvert à la modernité tant que celle-ci reste dans les limites de la religion. Il n'y a cependant pas de métaphore du progrès dans ce personnage. Il y a seulement une certaine

¹⁰⁴ Le prêtre idéal est un être séparé du monde, qui prend « une certaine distance par rapport aux laïcs » sinon, « le prêtre en quelque sorte se sécularise et devient pour ainsi dire moins prêtre » (Litalien, 1970, p. 110).

¹⁰⁵ Il fait partie de ce que Desaulniers (1996) appelle le type « entreprenant » (p. 56).

¹⁰⁶ Le sens de ce mot est à comprendre selon que « Labelle sera un homme tourné vers l'avenir, fasciné par le "progrès", – mot magique du XIX^e siècle –, et par les possibilités nouvelles offertes par les développements de la science et de la technique » (Dussault, 1983, p. 50).

image du prêtre du 19^e siècle influencée par les valeurs d'une société en changement.

Mais soyons clair : même s'il symbolise surtout son côté humain, le personnage du curé Labelle est sans équivoque un prêtre catholique. Et son ingérence constante dans la société profane ne fait pas le bonheur de tout le monde. Séraphin exprime bien ce mécontentement : « Le curé Labelle! Le curé Labelle! Y serait bien mieux de rester dans son presbytère à lire son bréviaire ailleurs que de s'occuper de colonisation! » (épisode « L'assemblée politique », 8 octobre 1956). Le personnage d'Antoine Labelle, même s'il permet de donner un ancrage historique au téléroman, n'est pas le modèle exemplaire du prêtre rural et catholique de la fin du 19^e siècle au Québec.

3.1.2.2 L'abbé Raudin

Pour compenser la marginalité du curé Labelle, il y a, dans les pays d'en haut, le saint personnage de l'abbé Raudin. Celui-ci est déjà présent dans le roman et la description que Grignon (1998) en fait (p. 91-92) vaut la peine qu'on s'y arrête, parce qu'elle rend assez bien le caractère du personnage du téléroman :

Car l'abbé Raudin était un prêtre dans la force et la grandeur du mot. Un prêtre comme il est encore dans le monde et qui sont là pour empêcher le flambeau du Christ de s'éteindre au souffle du matérialisme. Disciple du Maître, il secourait les âmes. Toujours. [...] Il prêchait la doctrine, certes, comme pas un, mais il prêchait aussi, il prêchait surtout d'exemple. Il ne parlait pas savamment du mystère de la Trinité, mais il répandait toujours à profusion sur son passage les seuls biens qu'il possédât, grandes richesses qu'on appelle pauvrement la charité et l'humilité, richesses immenses qui, seules, font les saints. [...] Il eût donné sa soutane pour vêtir les enfants des bois. Il eût dépouillé le Christ par amour du Christ. À toute heure du jour et de la nuit, on pouvait frapper à la porte de son presbytère. Il se levait en priant et venait répondre, avec, dans ses mains, la charité et l'humilité. Il se dépensait corps et âme, se nourrissant plus mal que le plus misérable colon.

Cette description est hagiographique. Elle trace pourtant le portrait idéal du prêtre qui « doit être une copie aussi fidèle que possible du divin Maître, son modèle par excellence » (Sylvain et Voisine, 1991, p.280). Le docteur Jérôme

compare d'ailleurs l'abbé Raudin au curé d'Ars. Le docteur va même jusqu'à le traiter de « saint homme ». Mais le prêtre tempère le compliment : « Attendez de me juger sur mes actes! Je méprise les louanges » (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967). Le prêtre donne l'exemple : il secourt Jambe-de-Bois, le quêteur du village; il enseigne le catéchisme; il prêche la pauvreté et refuse de vivre dans l'abondance; il est attentif à ses paroissiens. En fait, il possède les « dispositions de base que le prêtre doit cultiver dans ses rapports avec Dieu : la foi, l'humilité et le détachement » (Litalien, 1970, p. 53). Son attitude est humble et il vit détaché des biens de ce monde. Il déteste l'argent et il s'oppose au péché de Séraphin. Celui-ci ne lui démontre d'ailleurs pas ouvertement son avarice : « L'argent, y'en faut un petit brin pour vivre! » La réponse du prêtre est on ne peut plus claire : « Oui, pour le quotidien de la vie. Non pas pour le luxe ou le seul plaisir de posséder des richesses qui sont absolument inutiles. L'avenir, ne l'oubliez jamais, l'avenir, c'est l'éternité! » (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967). Et pour la foi, l'abbé Raudin possède la naïveté d'un enfant : « Que c'est beau, que c'est grand la foi! » (épisode « La quête de l'Enfant-Jésus », 1 janvier 1968).

L'abbé Raudin est presque désincarné. Il représente totalement le côté sacré du prêtre. Il vit séparé du monde profane et il est tout au spirituel. Il laisse d'ailleurs aux marguilliers le soin de s'occuper de la réparation du toit de l'église (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967). Il est le portrait idéal du prêtre de la fin du 19^e siècle. Par rapport au cadre de diffusion, ce personnage dégage même une certaine nostalgie de la sainteté du prêtre; du moins, il est en décalage.

3.1.2.3 Les prêtres des pays d'en haut

La figure du prêtre est essentielle dans *Les belles histoires des pays d'en haut*. On ne saurait se passer du prêtre dans un pays de colonisation catholique. Cette figure est même double.

Elle est d'abord historique et humaine. Le curé Labelle se veut l'image du vrai prêtre. Bien qu'ayant quelques défauts, il est un homme de foi, un guide. Et

surtout, autant pour le cadre fictif du téléroman dans lequel il évolue que dans le cadre social du téléspectateur au moment de la diffusion, il est un personnage vraisemblable. Son inspiration historique le campe dans le réel; sa psychologie le rend crédible. Sa vraisemblance fait de lui une sorte d'archétype du prêtre de téléroman : homme de foi et d'action, il est surtout humain. Il est une figure imparfaite aisément interprétable pour le téléspectateur.

Et de l'autre côté, il y a l'abbé Raudin. Personnage fictif, il représente le prêtre parfait. Il est un modèle de sainteté. À première vue, cette idéalité semble le rendre moins vraisemblable. Un téléspectateur peut se dire qu'une telle personne ne peut exister. Cependant, dans l'univers catholique, le saint est un personnage tout à fait vraisemblable. Les saints « sont les amis chéris de Dieu » (Catéchisme, 1888, question 376, p. 60). Ils sont des exemples à suivre pour les catholiques. Dans le téléroman, un tel personnage peut servir à la fois de modèle chrétien à suivre et d'hommage à la personne du prêtre qui était hautement respecté dans le monde rural catholique québécois.

Dans le cadre catholique des *Belles histoires*, les deux prêtres sont des personnages importants et vraisemblables. Dans le cadre social où le téléroman a été diffusé, les prêtres gardent encore une certaine crédibilité. Même si « la société baigne désormais dans une atmosphère désacralisée » (Hamelin, 1984, p. 267), il y a encore assez de proximité avec le catholicisme pour que les téléspectateurs interprètent les personnages dans un cadre catholique. Nous évaluons donc les personnages de prêtres comme ayant un rôle majeur dans le téléroman *Les belles histoires des pays d'en haut*.

3.1.3 Le curé Chouinard dans *Le temps d'une paix*

Le curé Chouinard est une figure à la fois simple et complexe. Psychologiquement, le personnage est simple : c'est un homme « normal », un prêtre « typique ». Du point de vue de la mémoire religieuse, il est cependant plus difficile à interpréter. Pour bien cerner l'aspect religieux du personnage, nous l'aborderons d'abord sous l'angle du prêtre comme individu, puis sous l'angle du prêtre comme membre d'une communauté.

Comme prêtre, le curé Chouinard répond assez bien au « portrait type » du clergé du début du 20^e siècle que dressent Hamelin et Gagnon (1984, p. 134-135) :

En grande partie d'origine rurale, ce clergé a gardé les traits de son milieu; il est de condition modeste, rustre dans ses manières, sans grande tradition intellectuelle, proche de ses sous tout en ayant un petit côté normand et bon vivant. Au collègue classique, il a acquis le sens de la transcendance et de l'immutabilité du vrai; il ne sait ni douter ni remettre en question. Les grands séminaires où il apprend son métier dispensent une formation morale, qui le rend « énergique et tourné vers l'action concrète », et une formation intellectuelle abstraite, désincarnée, un peu sèche qui le détourne de la réflexion théologique : l'enseignement de la théologie morale, tout entier axé sur la casuistique (art du confesseur), ignore la réflexion éthique (théorie des vertus). Surtout, ces institutions tendent à standardiser les comportements et les attitudes et à façonner des exemplaires conformes au modèle admis du prêtre. L'ecclésiologie dominante définit le prêtre comme « l'homme des sacrements » (...); il assume son mandat avec un esprit de fonctionnaire.

Le curé Chouinard est en effet quelqu'un de simple¹⁰⁷ qui guide et conseille ses paroissiens de manière concrète. Il parle de mariage à Lionel (saison 3, épisode 14); il accueille Zidore qui veut devenir tempérant (saison 4, épisode 25). Il aborde son rôle religieux surtout d'un point de vue moral et pratique plutôt que d'un point de vue théologique et philosophique. Il résume ainsi ses fonctions à son nouveau vicaire (saison 2, épisode 14) :

Vous savez, Olivier, ici c'est une vie simple, mais rude. Mes paroissiens n'ont pas le temps de se poser des questions sur l'existence de Dieu. Leur foi est vive. Vous n'aurez donc pas à prêcher sur la foi. Non, nous ne sommes pas en pays de mission, loin de là! Mais par contre, les paroissiens demandent de leurs prêtres des services précis, au moment de la mort, du mariage, de la naissance. Et il ne faut jamais les décevoir quels que soient la saison, le temps qu'il fait ou l'heure de la journée. Et vous aurez l'occasion de salir votre soutane plus d'une fois. Et vous serez jugé par vos paroissiens. Et je vous dis tout de suite que l'indulgence n'est pas leur vertu préférée! [...] Je n'ai qu'un conseil à vous donner, Olivier : suivez la loi de Dieu, mais écoutez la loi de la raison, le bon sens.

¹⁰⁷ Il n'est cependant pas dépourvu d'une certaine culture. Ses lectures ne se limitent pas au bréviaire; il lit également les classiques de la littérature comme *L'Odyssée* d'Homère (saison 2, épisode 23).

Le prêtre est principalement présenté comme « l'homme des sacrements », mais également comme quelqu'un de pragmatique. Assuré par les assises immuables de sa foi, le rôle du curé est peu dans la réflexion, mais beaucoup dans l'action. Son métier est de répondre à ses paroissiens avec célérité tout en se servant de ce qu'on appelle communément le « gros bon sens ».

Comme individu, le curé Chouinard est bel et bien un prêtre de son époque. On est certes loin du portrait idéal du prêtre, mais, dans le cadre fictif du téléroman, son « métier » semble réaliste. La prépondérance du côté humain du personnage ajoute à cette impression. Quant au cadre réel, il semble peu influencer cette reconstruction « professionnelle » de la prêtrise¹⁰⁸. Le téléspectateur n'a pas besoin de faire référence à ses cadres sociaux actuels pour interpréter la vraisemblance historique du curé Chouinard. Il lui faut seulement puiser quelques notions d'histoire dans sa compétence encyclopédique.

Comme individu, le curé Chouinard est cependant membre d'une communauté. Il est un des personnages importants de la paroisse et l'un des personnages principaux du téléroman. Il ne vit pas séparé des autres paroissiens. Au contraire, il les fréquente : il joue aux dames avec Joseph-Arthur (saison 3, épisode 19) et il prend le café avec les Fournier (saison 1, épisode 6). Il est présent partout, autant dans les grands événements que dans le quotidien de la paroisse. En quelque sorte, sa relation aux autres est sécularisée¹⁰⁹. Sa distance hiérarchique est mince et il ne se présente jamais comme une figure d'autorité¹¹⁰. Il n'est pas quelqu'un à part. Son aspect relationnel tient plus du cadre réel que du cadre fictif.

Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, le curé Chouinard exerce dans la fiction un rôle pédagogique. On a besoin de lui pour se souvenir du religieux. Il recentre les autres personnages sur leurs devoirs religieux

¹⁰⁸ La seule influence du cadre réel est qu'on présente la prêtrise non pas comme une vocation qui donne un certain « pouvoir » (voir Catéchisme, 1888, question 296, p. 48), mais plutôt comme un métier comme un autre.

¹⁰⁹ Rappelons que Mgr Moreau suggère à ses prêtres de garder « une certaine distance par rapport aux laïcs » afin d'éviter une sécularisation certaine (Litalien, 1970, p. 110).

¹¹⁰ Il ne semble pas au-dessus mais plutôt « au milieu des laïcs » (voir le décret « Le ministère et la vie des prêtres » dans *Vatican II. Les seize documents conciliaires*, ouvrage publié sous la direction du R.P. Paul-Aimé Martin, p. 330. Coll. « La pensée chrétienne ». Montréal & Paris : Éditions Fides, 1966). Sous son aspect relationnel, le curé Chouinard ressemble plus à l'idéal du pasteur défini par Vatican II qu'à un prêtre du début du 20^e siècle.

et il explique la religion catholique aux téléspectateurs. C'est principalement par la parole qu'il exerce cette fonction. Cette éducation religieuse, « l'une des tâches primordiales du clergé » (Sylvain et Voisine, 1991, p. 295), se traduit de deux manières. Du point de vue de la fiction, il fait des sermons dans les événements rituels et il catéchise dans le quotidien¹¹¹. Il rappelle aux habitants de la paroisse qu'ils sont catholiques. Du point de vue des téléspectateurs, il leur enseigne ce qu'ils doivent savoir pour qu'ils puissent interpréter le téléroman comme se déroulant dans une société catholique.

Dans une perspective de mémoire religieuse, le rôle du prêtre dans *Le temps d'une paix* possède une certaine ambiguïté. L'interprétation de ce personnage majeur semble se morceler dans le glissement des cadres sociaux. Au niveau fictif, il est très présent. Il fait partie de presque toutes les intrigues. Il enseigne constamment. Le téléspectateur peut ainsi interpréter cette présence comme une omniprésence de l'Église catholique à l'époque représentée par le téléroman. Le cadre social de la télédiffusion peut permettre à une majorité de téléspectateurs d'y lire une critique. On peut également interpréter le personnage comme étant un simple support pédagogique nécessaire à la reconstitution d'époque. Sans lui, on comprendrait moins facilement le côté religieux de la société québécoise de l'entre deux guerres. On peut aussi lire le personnage comme un artéfact : historiquement, à cette époque, les prêtres étaient importants; le curé ne vient que donner de la vraisemblance au téléroman.

Ainsi, l'ambiguïté du curé Chouinard n'est pas dans le personnage lui-même, mais dans son interprétation. La réalité religieuse des téléspectateurs est différente de celle des personnages de la fiction. Le curé joue de la sorte deux rôles : dans la fiction, il est un personnage plutôt monolithique et typique; pour le téléspectateur, il est polysémique. C'est un personnage qui permet de donner une sorte de plasticité herméneutique à la dimension religieuse du téléroman. L'interprétation de celle-ci n'est pas restreinte à la fiction téléromanesque mais modifiée par le contexte de télédiffusion.

¹¹¹ Sylvain et Voisine (1991, p. 295) soulignent que l'éducation prend principalement deux formes, soit le catéchisme et la prédication.

3.1.4 L'abbé Grenier dans *Les filles de Caleb*

« Mis à part *Les filles de Caleb*, aucun téléroman de campagne (...) n'a échappé à la présence du curé » (Desaulniers, 1996, p. 55). Cette affirmation, vraie d'un certain point de vue, doit cependant être nuancée. Il y a un prêtre dans *Les filles de Caleb*, sauf que son rôle est mineur. Il est tellement secondaire que les personnages principaux « échappent » en effet à la présence du prêtre. Celui-ci n'a aucune incidence sur l'intrigue. Mais au niveau de la mémoire religieuse, ce petit rôle est instructif.

Il n'est ainsi pas possible de tracer un portrait du prêtre des *Filles de Caleb*. Le curé Grenier n'apparaît en effet que dans les cérémonies qui marquent les rites de passage (baptême, mariage et funérailles) où il ne fait principalement que des prières en latin. Il est presque strictement présenté comme le fonctionnaire des sacrements. Cela correspond en partie au « portrait-type » du prêtre que tracent Hamelin et Gagnon (1984, p. 134-135) et que nous avons cité précédemment dans ce chapitre : le prêtre est « l'homme des sacrements ». Cet aspect relève également du cadre de télédiffusion. En 1990, ne constatait-on pas que, malgré la baisse notable de la pratique dominicale, le recours à l'Église catholique pour les rites de passage était encore assez courant (voir Lemieux, 1990, p. 147-149)? On semble présenter le prêtre dans le cadre fictif de la même manière dont il est perçu dans le cadre réel. Et cette discrète présence du curé est suffisante pour que soit respecté la vraisemblance du téléroman.

La fiction n'ajoute presque rien d'autre sur le prêtre. En fait, celui-ci ne dépasse ses fonctions sacramentelles qu'une seule fois. Dans le deuxième épisode, Émilie prépare un spectacle sur la Nativité. Le curé en fait mention au prône précédant la présentation¹¹².

¹¹² Notons que cette scène n'apparaît pas dans le roman. Dans celui-ci, le curé assiste à la présentation du spectacle en pleurant de rire, mais finalement, « il félicita tous les enfants puis les bénit (...) les remerciant au nom de l'Enfant-Dieu pour le magnifique travail qu'ils avaient accompli » (Cousture, 1985, p. 67).

La jeune institutrice de l'école du Bourdais, Mlle Bordeleau, est venue me voir cette semaine pour m'exposer son projet d'une séance dans son école. Elle veut faire ça pour Noël. Faut dire que l'idée m'a surpris. C'est un peu fantasque de faire dans une école de rang ce qu'on n'arrive pas à faire dans le village. Mais après réflexion cependant, je me suis senti incapable de la décourager. Le spectacle édifiant pourra jamais dispenser de l'étude sérieuse. Mais comme elle dit, il peut servir de juste récompense. Je l'sais pas où elle va prendre ses acteurs, mais ce serait la charité chrétienne de l'aider un peu. Et puis, si elle manque son coup, de ne pas trop rire d'elle. Au nom du père et du fils et du Saint-Esprit.

Le curé Grenier est réticent au projet d'Émilie. Il l'exprime publiquement non sans une certaine condescendance. La suite lui prouvera qu'il avait tort : à la fin de la présentation, le curé doit avouer aux spectateurs qu'il est heureux et fier de la séance et qu'il la considère comme un succès. La femme laïque gagne son pari sur le clergé. Le téléspectateur peut interpréter la scène comme une critique courtoise : les rires et les sarcasmes du clergé n'écraseront plus la détermination des femmes.

Le prêtre est donc relégué dans *Les filles de Caleb* à un rôle très secondaire. La corrélation entre le cadre fictif et le cadre réel est frappante. La fiction ne demande pas au téléspectateur un grand effort d'interprétation au niveau religieux. On place les deux cadres au même niveau en ajustant la fiction au cadre de diffusion.

3.1.5 Le prêtre anonyme de *Musée Éden*

Il n'y a aucun personnage de prêtre dans *Musée Éden*. Cependant, dans le deuxième épisode, un prêtre fait une très courte apparition¹¹³. Cette apparition est symboliquement intéressante. Un prêtre anonyme donne à Edmond Boyer, le médecin légiste, un livre qui lui permettra de comprendre les inscriptions à caractères religieux laissées par le tueur sur les lieux des crimes. On peut y lire

¹¹³ Environ une trentaine de secondes.

une passation de la connaissance : ce n'est plus le prêtre qui décrypte les symboles religieux mais le scientifique. La science a remplacé la religion¹¹⁴.

La présence du prêtre n'est plus requise pour reconstituer le religieux de l'époque. On fait plutôt appel à des impressions diffuses pour restituer cet aspect historique. Le personnage du prêtre est traité comme il le serait dans son cadre réel : sa présence ne semble pas utile.

3.1.6 Synthèse

Dans le corpus des téléromans que nous avons analysés et qui couvre la période de télédiffusion de 1956 à 2010, l'image du prêtre s'est transformée. La présence de ce personnage va en décroissant et sa reconstruction semble suivre beaucoup plus le cadre social de la télédiffusion que le cadre historique de la fiction.

Dans la période examinée, le rôle du prêtre va en diminuant et son importance décroît. D'abord, dans *Les belles histoires des pays d'en haut*, deux personnages détiennent la vocation sacerdotale. Le curé Labelle, personnage historique, est un pasteur humain, tourné vers l'action. Il est un des personnages principaux et son influence sur les autres est substantielle. L'abbé Raudin, figure idéalisée du prêtre, est un pasteur désincarné, préoccupé par les choses de l'âme. Il est un modèle de sainteté. Les deux prêtres évoluent dans un monde catholique et ils y jouent un rôle important. Ils représentent les deux pôles de ce que devait être le prêtre à l'époque, à la fois humain et tourné vers le divin, un personnage investi de sacré. Puis, dans *Le temps d'une paix*, le prêtre perd un peu de son aura. Le curé Chouinard est certes investi du pouvoir sacré de sa vocation, mais sa prêtrise ressemble plus à un métier. Il est très humain et très présent. Personnage principal, il se mêle de la vie de tous. Son influence est cependant limitée. Il fait partie de sa communauté sans la mener. Le curé Chouinard est cependant un

¹¹⁴ On pourrait également parler de la prédominance de la science sur la religion. La téléserie étant un polar, il est évident, à cause du style, que le médecin légiste soit plus important que le prêtre. Notons cependant qu'à l'époque représentée (n'oublions pas que l'action se déroule pendant les préparatifs du congrès eucharistique de Montréal en 1910), il aurait été vraisemblable, mais pas une nécessité, que les autorités médicales et policières consultent les autorités religieuses pour éclaircir une série de meurtres qui semblent causés par des motifs religieux.

personnage majeur du téléroman. Le rôle du prêtre devient ensuite plus discret. Dans *Les filles de Caleb*, le curé Grenier n'apparaît que comme officiant pour les rites de passage. Il est un personnage secondaire et n'a aucune influence sur les personnages principaux. Contrairement aux prêtres des téléromans précédents, il n'initie aucune intrigue et ne participe qu'à une seule dont il est un joueur secondaire. C'est un personnage dont on aurait probablement pu se passer et qui n'ajoute en fait qu'une impression de vraisemblance historique à la téléserie. Finalement, le prêtre est devenu un personnage inutile dans *Musée Éden*. Il n'est plus qu'un figurant qui n'apparaît que quelques secondes pour transférer sa fonction de savoir au médecin.

Ce déclin du prêtre comme personnage d'un téléroman historique s'explique en partie par le cadre de reconstruction et de télédiffusion. Entre 1956 et 1970, soit le moment de diffusion des *Belles histoires des pays d'en haut*, le prêtre est encore une personne présente dans la société et il détient une fonction importante. Mais dès 1960, « l'Église catholique perd très rapidement le prestige, l'influence et le pouvoir qu'elle exerçait sur la vie sociale des Québécois catholiques¹¹⁵ » (Linteau et al., 1989, p. 649). Ce « déclin » de l'Église va s'accroître avec le temps. Déjà en 1980, au début de la télédiffusion du *Temps d'une paix*, le prêtre a perdu de son importance autant dans la communauté chrétienne¹¹⁶ que dans la société¹¹⁷. La tendance se maintient. En 1990, dans la période de télédiffusion des *Filles de Caleb*, l'influence du clergé est insignifiante. Les Québécois n'ont plus de contact avec les prêtres que pour les baptêmes, les mariages et les funérailles (voir Lemieux, 1990, p. 147-149). Le prêtre est socialement réduit à une fonction utilitaire : il officie lors des rites de passage jusqu'à ce qu'on trouve quelqu'un d'autre et une façon différente de les

¹¹⁵ La société se déconfessionnalise et l'État se décléricalise. Les structures traditionnelles sont bousculées par la modernisation. Ces bouleversements se traduisent par « la chute des effectifs cléricaux » et par « l'effondrement de la pratique religieuse » (Linteau et al., 1989, p. 651-653).

¹¹⁶ Le déclin de la vocation sacerdotale doit être pallié par une plus grande implication des laïcs. (Hamelin, 1984, p. 363). Le prêtre n'est plus le guide indiscutable de sa communauté, mais le membre d'une équipe pastorale.

¹¹⁷ Le Québec possède « un visage religieux très différent, marqué à la fois par la diversité des religions et des expériences et par le recul de l'influence exercée par l'Église catholique » (Linteau et al., 1989, p. 658). En plus du phénomène de la « sortie de la religion », l'Église n'est plus le seul joueur majeur sur la scène du sacré au Québec.

socialiser. Et en 2010, il semble que le prêtre soit devenu une figure absente¹¹⁸ et négative¹¹⁹. La télésérie *Musée Éden* n'a plus besoin de ce personnage pour évoquer la vraisemblance historique.

Dans notre corpus, le prêtre semble un personnage emblématique de la transformation de la mémoire religieuse. À mesure que le cadre fictif et le cadre réel se distancient dans le temps, la figure du prêtre se reconstruit plus selon le cadre de la télédiffusion que selon celui de la fiction historique. Ainsi, l'image du prêtre que l'historiographie nous présente n'est pas la même que celle de la fiction. La représentation du prêtre est diachroniquement en perte de présence.

3.2 FEMME

L'image de la femme catholique dans les productions culturelles analysées se reconstruit-elle de la même manière que celle du prêtre? Pour tenter d'y voir clair, nous procéderons de la même façon que dans la section précédente. Nous allons d'abord tenter d'esquisser un portrait de la femme catholique de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle. À partir de ce modèle, nous examinerons les personnages féminins principaux de chacune des téléséries. Nous explorerons l'univers religieux de Donald Lalogue, de Rose-Anna Saint-Cyr, d'Émilie Bordeleau et de Camille Courval.

3.2.1 La femme catholique.

Pour tracer un portrait-type de la femme catholique, partons d'abord du portrait général du chrétien. Quels seraient les critères qui nous permettraient de

¹¹⁸ Sans le support du catholicisme, la figure du prêtre n'a plus de signification.

¹¹⁹ Les médias semblent nous présenter le pape et les évêques pour leurs positions conservatrices et leur moralisme autoritaire qui n'ont cependant pas d'incidences sur la conduite réelle des gens; on complète le tableau en ne parlant des prêtres que pour évoquer leurs pratiques réelles scandaleuses. L'image du prêtre dans les médias est donc rarement positive.

reconnaître un bon catholique? Sur ce point, le Catéchisme nous donne un début de réponse (question 498, p. 110)¹²⁰ :

Pour vivre saintement un chrétien doit, tous les jours de sa vie : 1° En s'éveillant, le matin, faire le signe de la croix, et dire : *Mon Dieu, je vous donne mon cœur*; 2° Après s'être habillé modestement, se mettre à genoux et faire la prière du matin; 3° Entendre la messe s'il le peut commodément; 4° Vaquer aux occupations auxquelles son état l'appelle; 5° Prendre ses repas avec sobriété et tempérance, ayant soin de dire le *Bénédicté* et les *Grâces*; 6° Assister les pauvres, selon ses moyens; 7° Faire, à la fin de la journée, et en famille autant qu'il se peut, l'examen de conscience et la prière du soir.

Cette seule pratique quotidienne est cependant incomplète. « Il ne suffit pas, pour être sauvé, d'appartenir à l'Église de Dieu, il faut encore observer les commandements de Dieu et de l'Église. » (Catéchisme, 1888, question 357, p. 57). Le bon chrétien doit donc allier une obéissance sans faille à la loi de Dieu et une pratique rituelle zélée. Cette démarche doit être soutenue par la foi, « une vertu divine par laquelle nous croyons fermement les vérités que Dieu nous a révélées, et qu'il nous enseigne par son Église » (*ibid.*, question 121, p. 24).

Les catholiques se doivent donc principalement de suivre l'Église, qui est « la société de tous ceux qui professent la foi de Jésus-Christ, qui participent aux mêmes sacrements, et qui sont gouvernés par leurs pasteurs légitimes sous un seul chef visible » (*ibid.*, question 130, p. 25). Particulièrement au Québec, cette Église est présente, « elle est le lieu qui focalise les traits d'ensemble de la société québécoise. Elle y aménage l'organisation sociale et sa vision du monde constitue l'élément dominant de l'univers symbolique » (Hamelin et Gagnon, 1984, p. 41). Cette Église est fondamentalement fondée sur l'autorité de la hiérarchie ecclésiale : « la lumière, la vérité et la grâce, descendent à flots continus du Pape aux évêques, des évêques aux prêtres, des prêtres aux fidèles » (*ibid.*, p. 45)¹²¹.

¹²⁰ Cette question n'apparaît pas dans l'édition de 1888. On la retrouve cependant dans la refonte de 1944. Nous avons consulté la réimpression de 1978 pour la présente citation.

¹²¹ Extrait du « sermon prononcé par Mgr L.-A. Paquet lors du sacre de Mgr L.-N. Bégin, 22 janvier 1899 ».

C'est dans cet univers que les femmes catholiques essayent de prendre une place. Elles sont au pied de la pyramide hiérarchique du catholicisme¹²². « Dans l'Église ou dans la vie civile, la femme est toujours sous la domination de l'homme, que ce soit le prêtre, le père, le mari ou plus profondément le législateur qui définit les droits juridiques et politiques des membres de la société » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 245). En fait, la femme catholique n'exerce pas sa religion différemment de l'homme catholique. Elle est assujettie aux mêmes exigences.

Il y a cependant une différence énorme : celle du statut. Ainsi, les femmes ont les mêmes devoirs religieux que les hommes tout en ne possédant pas les mêmes droits. Comme fidèles, elles croient, elles pratiquent et elles obéissent. Mais elles n'ont pas accès au pouvoir. Même les femmes qui prennent le voile n'ont pas accès au pouvoir ecclésiastique parce qu'elles sont soumises à l'autorité de l'évêque ou de son représentant (Collectif Clio, 1992, p. 238-239). La vie religieuse peut cependant être « la voie d'une ascension personnelle, sociale, intellectuelle ou artistique qui leur serait généralement interdite ou difficilement accessible "dans le monde" » (*ibid.*, p. 236). Mais la religieuse n'est pas investie du sacrement de l'ordre et ne possède pas le statut sacré du prêtre¹²³. La vocation religieuse est hiérarchiquement inférieure à la vocation sacerdotale.

La femme catholique à la fin du 19^e siècle est principalement une femme soumise : d'abord à son mari, puis à la hiérarchie ecclésiastique et finalement à Dieu¹²⁴. « Tout semble en ordre. [...] Comme si ce siècle de bouleversements n'avait pas bousculé les femmes, n'avait causé ni pleurs, ni rage, ni espoirs, ni désespoirs. Seul nous parvient le souvenir de milliers de femmes religieuses qui,

¹²² Dans le Nouveau Testament, Paul est clair sur ce point (1 Co 11, 3) : « Je veux pourtant que vous sachiez ceci : le chef de tout homme, c'est le Christ; le chef de la femme, c'est l'homme; le chef du Christ, c'est Dieu. » Plus loin, il en rajoute (1 Co 11, 8-9) : « Car ce n'est pas l'homme qui a été tiré de la femme, mais la femme de l'homme. Et l'homme n'a pas été créé pour la femme, mais la femme pour l'homme. »

¹²³ Le Catéchisme de 1888 ne fait d'ailleurs aucunement référence à la vocation religieuse. Il n'y a que le sacrement de l'ordre qui fasse l'objet d'articles (questions 296 à 299).

¹²⁴ Les représentations traditionnelles de la femme dans l'Église tournent autour de « l'insistance sur la fonction maternelle, sur l'épouse soumise, principalement consacrée à l'amour et au bonheur de son mari et des enfants dans le service et le don de soi, sur la femme, complément et auxiliaire de l'homme, sur la générosité, le dévouement, le souci comme caractéristique de la femme. » (Jean-Paul Rouleau, 1979, p. 49).

silencieusement, soignent, consolent et nourrissent ceux qui sont frappés par les misères de ce siècle » (*ibid.*, p. 246). Mais dans les faits, cette soumission n'est pas une stagnation. À la fin du siècle, « les femmes commencent à s'organiser véritablement pour revendiquer leurs droits » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p.254).

La mémoire collective garde cependant cette impression de la femme canadienne-française soumise et pieuse. Les cadres de diffusion reconstruisent-ils la femme catholique de la même façon?

3.2.2 Donalda Laloge

Donalda est un modèle-type de la femme catholique du 19^e siècle. « Elle aura été la parfaite représentante d'un idéal de bonté, de dévouement et de patience, soit, mais aussi de démission devant la fatalité de la vie, de soumission inconditionnelle aux lois religieuses, même au prix de sa santé et de sa vie » (Desaulniers, 1996, p. 94). Donalda incarne le sacrifice¹²⁵, la souffrance¹²⁶. Elle incarne la femme religieusement soumise : d'abord à son mari, puis au prêtre et à Dieu.

Nanette exprime bien la situation où se trouve sa belle-sœur : « Que c'est que vous voulez, c'est Séraphin qui mène! Donalda est assez chrétienne pour tout offrir au bon Dieu » (épisode « La quête de l'Enfant-Jésus », 1 janvier 1968). Cette phrase résume ce qui était d'abord demandé à la femme : obéir à son mari. Donalda suit infailliblement ce principe¹²⁷. Et la souffrance qui peut résulter de cette obéissance doit être offerte à Dieu. La bonne chrétienne se soumet ainsi sans dire un mot. Donalda rappelle d'ailleurs à son mari son humble attitude : « Tu m'as jamais entendu me plaindre? » Séraphin approuve. Et à la fin de cette

¹²⁵ Son abnégation aurait été inspirée par le personnage principal du roman *La femme pauvre* de Léon Bloy, auteur ayant par ailleurs beaucoup influencé Claude-Henri Grignon (Bertrand, 2002, p. 58).

¹²⁶ Elle appartient au type « martyr » (Desaulniers, 1996, p. 94).

¹²⁷ Dans l'épisode « La tombe » (29 janvier 1969), Séraphin propose un marché à Ti-Boule qui vient de perdre sa femme : en échange d'une tombe qu'il ne peut payer, Ti-Boule doit donner sa montre en or à Séraphin, le seul souvenir qu'il possède de son défunt père. Donalda trouve ce marché inhumain, mais elle ne dit mot; elle se contente de sortir, comme seul acte de désapprobation au marché de son mari.

conversation au sujet du travail, Donaldda se soumettra complètement à son mari : « C'est toi le chef de la communauté, c'est toi qui mène » (épisode « La jalousie », 12 mai 1969).

L'homme et la femme se doivent de respecter le prêtre, et le mari n'a pas besoin de sa femme pour le faire. Donaldda n'est pas là pendant la visite du curé et Séraphin s'en explique : « C'est ben rare que la femme s'absente. C'est une créature qui reste à la maison. » L'abbé Raudin ne lui en tiendra pas rigueur : « Elle ne fait que son devoir! C'est tout de même malheureux que vous n'ayez pas d'enfant. » Mais Séraphin n'y est pour rien : « Le bon Dieu veut pas » (épisode « Le bon samaritain », 27 novembre 1967). La femme ne décide pas de l'enfantement. C'est une affaire qui relève de la Providence, des conseils du prêtre¹²⁸ et principalement du bon vouloir du mari¹²⁹. Le corps de la femme est ici soumis à tout le poids de la hiérarchie catholique.

Donaldda est soumise à Dieu : elle prie; elle est charitable; elle est travaillante; et elle pense à la mort. Souvent, elle prie. Elle le fait seule, avec son chapelet, ou en compagnie de son mari. Elle assiste à la messe dominicale. Elle implore ce qu'il y a de plus humble : « Doux Jésus, protégez-nous! Le pire peut arriver asteur. Sainte Misère, priez pour nous! » (épisode « Les deux ivresses », 3 mars 1969). Sa pratique s'accompagne d'actions. Elle est charitable, même à ses propres dépens : trouvant que Séraphin ne donne pas assez pour la quête de l'Enfant-Jésus (une petite boîte), elle donne les 3\$ qu'elle avait économisés pour s'acheter des bottines neuves (épisode « La quête de l'Enfant-Jésus », 1 janvier 1968). Le téléroman la montre toujours en train de travailler¹³⁰. Elle est dévouée envers son mari : « J'me désâme pour tenir ta maison propre » (épisode « La jalousie », 12 mai 1969). Et, en bonne chrétienne, elle est tournée vers les fins

¹²⁸ « Les prêtres interviennent directement dans le vie du couple pour lui rappeler ses devoirs. Ils insistent sur l'interdiction de prendre les moyens pour "empêcher la famille" » (Mathieu et Lacoursière, 1991, p. 140).

¹²⁹ À cause de son avarice, Séraphin ne veut pas d'enfants. Certains indices peuvent cependant nous faire supposer que Séraphin et Donaldda ont une vie sexuelle, mais il n'y a dans le téléroman que des sous-entendus qui puissent prêter à une telle interprétation. Dans le roman, par contre, l'absence de sexe entre les époux est clair et Séraphin « posséda brutalement » sa femme qu'une fois, « une seule fois » (Grignon, 1998, p. 10).

¹³⁰ Le roman va plus loin sur ce point : Séraphin « fit de sa femme moins qu'une servante : pas autre chose qu'une bête de somme » (Grignon, 1998, p. 9).

dernières : « La mort, la mort, j'y pense tous les jours quasiment. » Et par sa réponse, Séraphin résume bien ce que Donalda est fondamentalement sur le plan religieux : « T'as ben tort, la femme. Une sainte comme toi, de qu'ossé que tu as à te reprocher? » (épisode « La tombe », 29 janvier 1969).

Une sainte : voilà comment est présentée Donalda dans le téléroman. Cette représentation ne semble pas altérée par le cadre réel. Rappelons cependant qu'à l'époque de la télédiffusion des *Belles histoires des pays d'en haut*, le Québec vit sa Révolution tranquille et que pour les femmes, « la période de 1950-1965 est donc la période type où de profonds changements structurels sont jumelés à d'irréversibles transformations de mentalités » (Collectif Clio, 1992, p. 417). L'image de la femme qu'incarne Donalda ne correspond plus à l'image que la femme se fait d'elle-même. Mais cette image peut être encore comprise parce qu'elle est, dans le temps, récente, et qu'elle est ce de quoi il faut se distancer¹³¹. Donalda est déjà, pour son époque, une représentation du passé. Mais pour le cadre fictif, elle est vraisemblable.

3.2.3 Rose-Anna Saint-Cyr

Dans *Le temps d'une paix*, les femmes ne sont plus totalement subordonnées à leurs époux ou à leurs pères. Elles parlent et elles agissent. Certaines sont même féministes. Alexandrine, fille du notaire Fournier, milite pour le droit de vote. Elle veut vivre une vie où elle n'aurait de compte à rendre à personne, surtout pas à un homme. Antoinette, la fille de Rose-Anna, choisit de vivre célibataire, mais non chaste. Elle se bâtit une identité sans mari et ce, sans prendre le voile. Alexandrine et Antoinette, qui font partie de la jeune génération du téléroman, ne sont cependant pas portées vers les choses de la religion.

La génération précédente diffère. Examinons le cas de Rose-Anna. C'est une femme qui mène ses affaires avec liberté, tout en respectant les mœurs de sa

¹³¹ « Tout processus d'affirmation et de libération est, la plupart du temps, marqué par deux temps forts : celui de la reproduction du modèle dont on veut se libérer et celui de la création d'un nouveau modèle bâti sur l'identification d'une spécificité » (Collectif Clio, 1992, p. 461). Donalda a probablement, comme modèle à ne pas suivre, participé à la reconstruction d'une mémoire féminine libérée du catholicisme.

communauté. Veuve indépendante, elle n'en est pas moins religieuse. Catholique, certes, mais non point soumise. Sa religion est avant tout vécue. Sa croyance au ciel lui permet de souvent parler à son défunt mari, que ce soit au cimetière ou chez elle¹³². Sa foi, grâce à des cierges bénis, lui sert de protection contre les éclairs et le tonnerre (saison 4, épisode 20). La bénédiction du séminariste Olivier la rend mieux. « C'est pas pour rien quand on dit qu'une chose est plaisante, c'est une vraie bénédiction » (saison 1, épisode 19). Sa pratique régulière et assidue¹³³ lui permet de remettre en doute celle de son garçon Lionel : « Veux-tu ben me dire, les hommes, pour quoi c'est faire que vous sortez tout le temps sur le perron quand le curé commence son sermon? Ça serait-tu que vous seriez parfaits en tout, pis que la parole du bon Dieu, vous en auriez moins besoin que nous autres, les femmes? » (saison 1, épisode 7).

Elle possède une confiance indéfectible au curé Chouinard. « C'est tout ce que je veux savoir. Si le curé a dit que tout était correct, ben tout est d'accord » (saison 1, épisode 19). Elle le consulte souvent sur des questions morales qui lui posent problème. Mais, malgré la confiance qu'elle porte au prêtre, elle ne lui obéit pas aveuglément, même si celui-ci peut la placer devant ses contradictions : « J'vous dis que vous jouez raide, M. le curé. Vous me tordez le bras, sans vouloir vous manquer de respect. Donnez-moi le temps d'y penser » (saison 4, épisode 25). Elle est prête à reconsidérer ses positions, mais pas sans y réfléchir. Elle ne remet cependant jamais en cause le catholicisme.

Rose-Anna n'agit pas que sous l'égide de la religion. Elle fait quelques distinctions, entre autre en matière de maternité. Marie-Thérèse la voit agir avec Ti-Coune : « Vous avez l'air de l'aimer comme votre propre enfant, Rose-Anna. Vous êtes une bonne chrétienne! » Rose-Anna apporte une nuance : « Vous savez, la religion à rien à voir là-dedans. C'est comme vous dites, c'est quasiment mon enfant propre » (saison 1, épisode 19). Elle n'aime pas son fils adoptif pour faire

¹³² Elle a aménagé un coin de sa cuisine où la photo de son défunt Antoine est posée près d'une statue de Saint-Antoine-de-Padoue.

¹³³ Rose-Anna ne se considère cependant pas comme un modèle de piété. « Pis vous savez que je suis pas une rongeuse de balustres, moi » (saison 4, épisode 25).

plaisir à Dieu; c'est un amour maternel véritable qui n'a rien de religieux. Avec son regard bourgeois extérieur, Marie-Thérèse trouve évidemment louable et chrétien l'amour qu'on peut porter à quelqu'un de si « différent »¹³⁴.

En matière sexuelle, Rose-Anna ne respecte pas toujours les prescriptions de l'Église. Souvent, elle se permet quelques écarts avec Joseph-Arthur. Le péché de la chair est-il moins grave entre un veuf et une veuve? Ce qu'il faut noter ici, c'est que Rose-Anna a une vie sexuelle active. Même si le sujet est tabou entre les personnages, la fiction ne le cache pas. Il y a présence d'une sexualité explicite chez une veuve catholique.

L'aspect religieux de Rose-Anna se construit entre deux cadres. Du côté du cadre fictif, l'univers dans lequel elle évolue est catholique et la vraisemblance du téléroman ne peut l'ignorer. Du côté du cadre réel, la femme n'a plus rien à voir avec la représentation de l'époque. « Entre le tournant des années 1960 et le milieu des années 1980, on peut donc dire que les valeurs restrictives anciennement associées à la féminité se transforment profondément, dans un sens plus favorable à la liberté et à l'égalité » (Linteau et al., 1989, p. 620). Comme reconstruction d'une femme catholique du début du 20^e siècle, il faut un compromis qui soit historiquement vraisemblable et aisément interprétable pour le téléspectateur.

Rose-Anna joue bien ce rôle. Comme membre d'une paroisse catholique, elle est une pratiquante assidue et sa foi est conforme au cadre chrétien. Mais comme individu, elle prend quelques libertés face à son monde. Elle n'est plus soumise, donc elle possède un certain recul par rapport à son monde. Elle est un personnage polysémique; il n'y a pas que la religion qui la construise et qui lui donne une identité. Sa psychologie est plus vaste, moins typée. Les téléspectateurs peuvent aisément interpréter ce personnage : Rose-Anna est un peu comme eux, mais elle vit dans un cadre différent.

¹³⁴ N'oublions pas que Ti-Coune est un « innocent » qui est atteint d'une déficience mentale profonde.

3.2.4 Émilie Bordeleau

Émilie Bordeleau est catholique parce qu'elle vit dans une société catholique. Elle ne démontre cependant pas une piété particulière. Comme institutrice, elle parle des choses de la religion parce que c'est une matière au programme¹³⁵. Elle fait prier ses élèves pour Lazare qui a fait une crise d'épilepsie la veille, dans la classe, beaucoup plus pour apaiser les esprits qui craignent le démon que par conviction religieuse personnelle (épisode 3). Sa pratique rituelle semble une obligation sociale.

En fait, Émilie ne se préoccupe pas de la religion. Pour être plus précis, elle perd le peu de foi qu'elle pouvait avoir. Nous comprenons cette perte par le dialogue long et clairsemé qui se joue, sur un plan philosophique, entre Émilie et son amie d'enfance, Berthe.

Cet échange commence avec l'entrée de Berthe au Carmel. Émilie ne comprend pas que son amie veuille fuir le monde. Berthe se positionne dans un projet de recherche de sens : « Faut que la vie ait un sens quelque part, autrement, tu me connais, aussi bien aller au fond des choses tout de suite. Si je trouve pas au Carmel, c'est qu'y a rien nulle part » (épisode 6). Malgré son choix de la vocation religieuse, Berthe garde la porte ouverte au nihilisme. Dès ce moment, par un regard provocateur sur la croix de chemin sous laquelle les deux amies parlaient, Émilie semble lancer à Dieu un défi : si Berthe prend le pari de la religion, elle, Émilie Bordeleau, est capable de réussir sans cela.

C'est à l'église qu'Émilie et Ovila se marient (épisode 11). On ne pouvait guère faire autrement à l'époque. Pour Émilie c'est le début du bonheur. Et grâce à ce mariage, Émilie pourra avoir une vie sexuelle. Sans être ouvert, le sexe n'est pas un tabou pour les personnages. Pour les téléspectateurs, il est tout à fait normal.

Après la naissance de leur premier enfant, Émilie et Ovila font un voyage à Montréal. Ils en profitent pour visiter Berthe au Carmel (épisode 13). Mais cette

¹³⁵ Elle donne un cours d'histoire sainte ayant comme objet le livre de Job à l'épisode 4, et elle fait une leçon de catéchisme à l'épisode 10.

visite est frustrante pour Émilie. Berthe est en période de pénitence. Elle se présente donc au parloir le visage voilé, accompagnée d'une sœur. Elle a choisi de garder le silence. Émilie lui parle, lui raconte sa vie, mais Berthe ne montre aucune réaction. Quand Émilie sort du parloir, le lien physique entre les deux amies est rompu pour toujours. Berthe disparaît dans l'obscurité de sa vocation religieuse et Émilie retourne à sa vie profane.

Déchirée par la mort de son troisième enfant et par le départ d'Ovila, Émilie écrit à Berthe : « C'est le temps ou jamais. Si ton bon Dieu existe, ma pauvre Berthe, prie-le aussi fort que tu peux, parce que ton Émilie est perdue. Perdue pour l'éternité, je dirais » (épisode 15). Émilie ne croit plus, mais elle demande quand même des prières. Elle est surtout désespérée. Dieu n'est plus le sien; il est celui de Berthe. La coupure est complète. Berthe, la religieuse, prie dans l'obscurité de son couvent, tandis qu'elle, Émilie, est dans un monde qui n'est plus investi de sens religieux.

Émilie retrouve le bonheur et l'amour. Berthe, qui avait longtemps gardé le silence, se manifeste : « Nous avons choisi de nous donner à un époux céleste qui ne parle jamais. Parfois, Il nous accorde l'illusion d'un moment de grâce, mais le reste du temps, le désert et le silence est notre lot. Quand tes lettres m'arrivent toute pleine de rage, de chagrins, d'espoir et de recommencements, sais-tu que je t'envie. J'offre ma souffrance pour qu'Il allège le poids de la tienne. Ta sœur dans le Christ. Berthe » (épisode 17). Sans le dire ouvertement, Berthe arrive au même point qu'Émilie en matière religieuse. Les deux femmes, qui ont pris deux chemins différents, semblent aboutir au même néant.

Mais ce « drame » religieux est mineur dans l'ensemble de toute la téléserie. Nous le grossissons pour les besoins de notre recherche. Dans l'ensemble, le religieux des *Filles de Caleb* est « anecdotique ». Sa « fonction consiste uniquement à rappeler une ambiance, une atmosphère, aux téléspectateurs de 1990, eux qui, pour une bonne part, ont été élevés dans une société québécoise désacralisée » (Demers, 2004, p. 205). Le religieux est un décor historique.

De par ses actions et sa vision du monde, Émilie semble appartenir beaucoup plus au cadre de télédiffusion qu'au cadre fictif. Cette femme

individualiste et areligieuse est une femme contemporaine¹³⁶. Sa relation avec Ovila est une réflexion sur le couple des années 1990 qui n'a pas besoin de la religion pour se comprendre. Les téléspectateurs peuvent aisément interpréter les enjeux contemporains malgré le décor d'époque.

3.2.5 Camille Courval

Camille Courval n'est aucunement religieuse, ni dans ses actions, ni dans ses paroles. Rien ne laisse transparaître une quelconque préoccupation religieuse, malgré le contexte catholique où elle vit. L'effervescence du congrès eucharistique qui se prépare à Montréal la laisse froide. Ses occupations sont d'ordre strictement profane : son enquête sur le meurtrier en série qui aurait vraisemblablement tué son oncle; la gérance du Musée Éden; son désir de divorce avec son mari; sa relation amoureuse avec le journaliste Étienne Monestier. Son divorce ne lui pose aucun problème moral, sauf quelques ennuis d'ordre légal¹³⁷. Sa relation hors mariage et explicitement sexuelle avec Monestier ne lui donne aucune culpabilité.

En fait, la personnalité de Camille est construite selon le cadre réel. Elle est une femme de 2010 qui évolue dans un décor de 1910. Pour interpréter ce personnage, les téléspectateurs n'ont qu'accessoirement besoin de la religion. Le décor de la fiction donne assez d'indices pour lui donner l'impression de vrai.

3.2.6 Synthèse

Il semble plus difficile de reconstruire une femme catholique vraisemblable qu'un prêtre. En effet, le prêtre est plus typé, plus religieusement représentatif. Sa fonction est plus définie. D'un autre côté, être une femme catholique n'est pas une fonction : il s'agit de reconstruire une identité

¹³⁶ « Si le mouvement des femmes des années 1980 semble prendre un certain virage individualiste, c'est non seulement parce qu'il est tributaire du vaste courant d'individualisme qui a balayé l'Occident depuis une décennie, mais c'est aussi parce que le cheminement des femmes les amène à redéfinir leurs rapports privés avec l'homme-individu » (Collectif Clio, 1992, p. 559).

¹³⁷ Ce qui semble une invraisemblance historique.

vraisemblable selon un cadre catholique. Beaucoup de nuances sont nécessaires pour donner une impression de « femme catholique ».

Malgré cette difficulté, nous pouvons apercevoir une transformation, dans le temps, de la construction de la femme catholique dans notre corpus. Il y a d'abord Donalda, une sainte femme, soumise. La religion semble structurer complètement sa personnalité, comme elle structure d'ailleurs le téléroman. Donalda Laloge ressemble à l'image qu'on peut se faire de la femme au temps où l'Église catholique structurait la société québécoise. Rose-Anna Saint-Cyr est certes catholique, mais elle n'est soumise à personne. Le religieux n'est pas sa seule source d'identité. Il est un aspect, bien sûr important, de sa personnalité mais il ne joue pas le rôle principal¹³⁸. Le catholicisme est un cadre qu'elle respecte et auquel elle croit, mais la liberté et les écarts par rapport à ce cadre sont permis et même souhaitables. Émilie Bordeleau est non religieuse. Les circonstances de la vie lui font perdre une foi, qu'elle avait d'ailleurs bien faible. Elle pratique un peu par convention, mais elle finira par abandonner. Camille Courval est carrément contemporaine des cadres sociaux de la société dans laquelle la télésérie est télédiffusée : la religion ne la préoccupe pas personnellement. Sa personnalité n'est aucunement structurée par le catholicisme. Il n'y a que le cadre social dans lequel elle évolue qui en contient quelques traces.

Il y a dans l'analyse diachronique de notre corpus, un certain mouvement féministe. De 1956 à 2010, le rôle de la femme va en s'affirmant. Dans les quatre téléséries analysées, seul les *Belles histoires* donne plus d'importance au personnage masculin où tout tourne autour de Séraphin. Dans *Le temps d'une paix*, Rose-Anna est tout aussi importante que Joseph-Arthur et l'intrigue du téléroman se construit selon la dynamique des deux personnages. Dans *Les filles de Caleb* et dans *Musée Éden*, l'intrigue est construite autour d'Émilie et de Camille. Nous remarquons également que plus la femme s'affirme et moins elle semble religieuse. Ainsi, à mesure que le cadre réel se décatholicise, la représentation de la femme dans le cadre fictif va dans la même direction. Les

¹³⁸ Rose-Anna est avant tout une mère et une femme forte et indépendante.

personnages de femmes semblent se reconstruire beaucoup plus selon le cadre réel que selon le cadre fictif.

Un aspect intéressant de cette affirmation de la femme est la représentation de la sexualité féminine. Dans un contexte catholique, le discours officiel veut que la sexualité soit réduite à la reproduction dans le cadre des liens sacrés du mariage¹³⁹. Donalda est, sans aucun doute, d'une pureté exemplaire. On soupçonne à peine sa sexualité. Mais elle n'a pas d'enfant¹⁴⁰. Rose-Anna a eu des enfants, mais maintenant veuve, elle est plus volage. Elle reste décente devant les autres, mais elle a des relations sexuelles occasionnelles avec Joseph-Arthur. Émilie, malgré ses neuf enfants, n'a pas une sexualité exclusivement reproductive. Camille couche avec son amant, tout en ayant un mari, de qui elle veut d'ailleurs divorcer. Ainsi, aucun de nos personnages ne répond à ce critère strictement reproducteur.

La sexualité des femmes de nos téléromans ne s'accorde pas avec le discours officiel de l'Église à l'époque. Considérons d'abord que, vraisemblablement, la pratique sexuelle réelle des gens de l'époque n'était pas totalement en accord avec la doctrine. D'autre part, on s'aperçoit que cette pratique est largement reconstruite selon des cadres sociaux qui sont familiers aux téléspectateurs. Ainsi on passe de la femme asexuée (Donalda) à la femme sexuellement active (Camille)¹⁴¹.

La représentation de la femme catholique se transforme, dans les téléromans étudiés, par la distanciation du cadre fictif et du cadre réel dans le

¹³⁹ Le Catéchisme (1888) est pourtant peu bavard sur le sujet. Il n'y a aucune mention d'une quelconque sexualité dans les articles sur le mariage, sauf l'idée de « sanctifier l'amour mutuel des époux » (question 304, p. 49). Deux autres articles touchent au sujet sexuel en énumérant les interdits. À la question 432 (p. 67), on dit « Le sixième commandement [*Impudique point ne seras, de corps ni de consentement*] défend 1° toute familiarité indécente avec le mari ou la femme d'autrui; 2° toute immodestie sur soi-même ou sur d'autres, par regard, paroles ou actions; 3° toute indécence dans le vêtement; 4° tout ce qui conduit à l'impureté, comme les tableaux et les spectacles deshonnêtes, les danses vives, les livres et les journaux immoraux. » Également, à la question 451 (p. 70) : « Le neuvième commandement [*L'œuvre de chair ne désireras, qu'en mariage seulement*] défend 1° les pensées et les désirs qui ont rapport au mari ou à la femme d'autrui; 2° toutes les autres pensées et désirs de la chair. »

¹⁴⁰ Évidemment à cause de l'avarice de Séraphin.

¹⁴¹ Cette dimension de la sexualité féminine et de la religion dans les téléromans demanderait une étude en elle-même et dépasse le propos de notre recherche.

temps. À l'instar de la figure du prêtre, elle se reconstruit de plus en plus selon le cadre de la télédiffusion et de moins en moins selon les repères historiques. Même si elles vivaient toutes les deux dans le même cadre fictif, Donalda Laloge est fort différente, au point de vue religieux, de Camille Courval. Et ces deux personnages sont probablement différents de ce qu'ont été nos aïeules au début du 20^e siècle.

Nous pouvons ainsi noter, à partir de cette analyse de la femme catholique et du prêtre, des variations de la mémoire religieuse à travers la période couverte par notre corpus. En fait, les représentations religieuses des deux personnages ont plus que varié d'un téléroman à l'autre : elles se sont transformées. Cette transformation doit cependant être située dans l'ensemble de notre exploration. Il est donc temps de jeter un regard final sur les différentes intrigues de notre analyse.

CONCLUSION

Que reste-t-il à la fin? Nous sommes partis d'une esquisse théorique de la mémoire collective pour explorer certains téléromans historiques québécois. À travers ceux-ci, nous avons cherché plus particulièrement les traces de la mémoire religieuse. Nous avons tenté de voir si cette mémoire s'était transformée entre 1956 et 2010, soit la période que couvre notre corpus. Notre périple a été une sorte de promenade circulaire où nous nous sommes constamment déplacés du cadre réel au cadre fictif, du présent au passé.

Le dénouement se présentera donc en trois étapes. Nous dresserons d'abord une synthèse générale de notre travail. Nous exposerons les faits saillants de notre exploration de la mémoire religieuse dans quatre téléromans historiques québécois et nous dégagerons quelques conclusions possibles. Nous retournerons ensuite à notre contexte théorique, la mémoire collective, pour ajouter quelques nuances à notre argumentation de départ. Dans un dernier temps, nous tracerons quelques perspectives possibles à notre travail.

SYNTHÈSE

Par sa prégnance dans la culture québécoise, le téléroman est un divertissement qui peut s'avérer fort instructif. Les lectures possibles sont nombreuses. Nous devons cependant n'en effectuer qu'une. Pour bien faire ressortir notre position et ce que nous y avons trouvé, nous resituerons d'abord nos angles d'approche. Nous dégagerons ensuite les similitudes et les différences de notre corpus. À partir de cette catégorisation, nous pourrons finalement tenter de saisir ce qui émerge globalement de l'analyse.

Angles

Nous avons présenté notre corpus sous deux angles. Notre première approche a été synchronique : il s'agissait en fait de scruter chacun des téléromans en lui-même pour trouver les traces de la mémoire religieuse. Notre deuxième approche a été diachronique : par le biais de deux personnages communs aux quatre téléromans (le prêtre et la femme catholique), nous avons essayé de préciser et de vérifier certaines transformations dans la mémoire religieuse que l'analyse synchronique nous laissait déjà entrevoir. Cette analyse s'est effectuée grâce aux jeux des cadres sociaux. Nous avons déterminé deux cadres qui nous permettaient de créer un prisme qui filtrerait les couleurs spécifiquement religieuses que nous recherchions. Le premier cadre que nous avons utilisé est le cadre fictif. C'est lui qui a rendu possible la reconstruction des représentations religieuses de la fiction. Le cadre fictif est le cadre social du téléroman. Puis nous avons fait appel au cadre réel. Celui-ci nous a aidé à comprendre le paysage dans lequel la fiction a été interprétée. C'est en fait le cadre social du téléspectateur, le lieu de la reconstruction.

Dans une approche mémorielle de productions culturelles, l'articulation entre les deux cadres est essentielle. Ainsi, le cadre fictif couvre la période de 1890 à 1930. Le cadre réel, lui, couvre celle de 1956 à 2010. Historiquement, les deux cadres se situent aux extrémités du 20^e siècle. Entre les deux, il y a eu la Seconde Guerre mondiale, conflit qui « accentue au Québec la quête de la modernité » (Linteau et al., 1989, p. 20). À première vue, nous semblons être dans deux mondes différents, soit l'avant et l'après. En fait, nous sommes toujours dans le même monde, parce que le cadre fictif s'inscrit dans le cadre réel. Notre analyse nous a d'ailleurs montré que la mémoire religieuse dans les productions culturelles choisies est plus souvent reconstruite selon les catégories du réel que selon les impératifs historiques de la fiction.

Similitudes et différences

Cette approche a été, de notre point de vue, féconde. Elle a mis en relief autant les similitudes que les différences de notre corpus. Chaque téléroman, par sa thématique propre, présente une image du Québec passé. *Les belles histoires des pays d'en haut* est un téléroman sur la colonisation dans la région des Laurentides. C'est un monde rural et fortement construit par le catholicisme. Dans *Le temps d'une paix*, un petit village de Charlevoix vit l'entre-deux-guerres. Les personnages évoluent à travers la thématique du progrès. La télésérie *Les filles de Caleb* montre les hauts et les bas d'un couple. Cette histoire intimiste est une variation sur le thème de l'amour. *Musée Éden* nous amène dans le monde du crime. Ce polar historique, agrémenté d'une histoire d'amour, nous propose de démasquer un tueur en série dans le Montréal de 1910.

Que retrouve-t-on de semblable d'une télésérie à l'autre? Quelle représentation n'a pas changé dans le temps, soit de 1956 à 2010? On pourrait facilement répondre : aucune. En fait, la réponse est plus nuancée. Les quatre téléromans traitent de la même chose : le Québec d'antan. Comme nous l'avons cependant souligné dans l'analyse, le cadre réel est le point de départ de la reconstitution historique. Ainsi, la même époque n'est jamais réinterprétée de la même manière. Le regard qu'une société porte sur son passé se transforme au fil du temps. Le « bon vieux temps » n'est pas une image figée et immuable. Les téléséries que nous avons étudiées sont révélatrices de ce mouvement : elles parlent toutes du « temps de jadis », mais leur discours est différent.

Notons deux détails qui reviennent semblablement dans les quatre téléséries. Le premier est la propension de l'homme canadien-français pour la bouteille. Il y a des ivrognes dans tous les téléromans¹⁴². Mais le discours à leur sujet est différent. L'ivrognerie, tout en restant une constante dans les fictions, cesse progressivement d'être un péché et devient une dépendance.

¹⁴² Cette présence de l'alcoolique n'est pas sans un certain fondement. Il semble qu'il y ait eu un réel problème social à ce niveau (voir Rousseau et Remiggi, p. 188). Le Catéchisme (1888) nous dit que « la gourmandise la plus dangereuse est l'ivrognerie » (question 64, p. 18). L'Église québécoise a fortement combattu ce fléau. D'ailleurs, le « mouvement de tempérance constitua un élément majeur du réveil religieux des années 1840-1850 » (Sylvain et Voisine, 1991, p. 121). L'ivrogne semble un personnage incontournable.

Le second détail est intéressant. Dans les quatre téléromans examinés, il n'y a pas de réelle présence de « l'autre »; il n'y a que le « nous » québécois¹⁴³. En effet, les téléseries présentent la société canadienne-française comme uniforme, fermée et strictement composée d'habitants catholiques et francophones¹⁴⁴. On peut supposer que les milieux ruraux étaient plus homogènes. Mais dans un milieu urbain, comme dans *Musée Éden*, on pourrait s'attendre à retrouver plusieurs ethnies¹⁴⁵ cohabitant. Les « autres » ne sont cependant que des figurants que l'on retrouve en toile de fond du Redlight montréalais. Le seul « autre » qui se démarque est un italien qui sera accusé du meurtre de l'oncle de Camille. Dans *Les filles de Caleb*, il n'y a aucun étranger. Dans *Le temps d'une paix*, malgré la présence de la ville, l'étranger se fait rare¹⁴⁶. C'est dans *Les belles histoires des pays d'en haut* que « l'autre » est relativement présent. Il y a Bill Wabo, un autochtone. Il est ami avec Alexis Labranche; il joue cependant un rôle assez secondaire et il disparaît progressivement de la série. Gladys Mayfair est une américaine protestante qui tombe en amour avec Alexis quand celui-ci s'exile aux États-Unis. Elle finit par émigrer à Sainte-Adèle et son acceptation relative dans la paroisse est en partie redevable à sa fortune et sa conversion au catholicisme¹⁴⁷. Ainsi, les téléromans historiques québécois ne semblent parler que des Québécois, et ils s'adressent principalement aux Québécois¹⁴⁸. Il y a là une certaine représentation identitaire à laquelle nous reviendrons plus loin.

L'approche diachronique fait surtout ressortir des distinctions entre les téléromans. Les personnages du prêtre et de la femme catholique sont les meilleurs exemples. Ils se transforment d'une téléserie à l'autre en connaissant un destin fort différent. Dans le cas du prêtre, on assiste à la disparition du

¹⁴³ Ce que le rapport Bouchard-Taylor a nommé le « groupe d'ascendance canadienne française catholique ».

¹⁴⁴ « Le catholicisme est (...) coextensif à la communauté ethnique d'ascendance française; (...) il constitue (comme avec la langue) un trait distinctif et un attribut différentiel de ce groupe en regard des populations voisines » (Dussault, 1983, p. 324).

¹⁴⁵ Ce qui serait également en accord avec le cadre réel de la téléserie.

¹⁴⁶ Il y a cependant dans la dernière saison une intrigue avec Wladimir, un Européen de l'est.

¹⁴⁷ Notons en passant que les deux personnages étrangers des *Belles histoires* ont un rapport étroit avec Alexis, le seul personnage du téléroman qui a vécu ailleurs que dans son village.

¹⁴⁸ Dans une perspective herméneutique, on pourrait parler de l'œuvre comme « médiation de la compréhension de soi » (Ricoeur, 1986, p. 114).

personnage. Il passe d'une double présence dans *Les belles histoires* (un prêtre colonisateur et un saint prêtre), à un rôle de figuration insignifiant dans *Musée Éden*. On peut lire dans cette disparition l'effacement progressif du rôle du prêtre dans la société québécoise de 1956 à 2010. Pour ce qui est de la femme, c'est le mouvement contraire : elle s'affirme de plus en plus d'un téléroman à l'autre. Cette affirmation se perçoit très clairement d'abord dans son rapport à l'homme : on passe de la femme soumise à son mari qu'était Donalda, à Camille Courval, une femme affranchie du sien par le divorce. Il y a également une manifestation de la sexualité féminine : on passe de la femme habillée à la femme nue, d'une Donalda qui a peut-être des relations sexuelles avec son mari, à une Camille qui couche effectivement avec son amant. Finalement, la relation à Dieu change : on passe de la pieuse et croyante Donalda à l'indifférente Camille en matière de religion. Autant Donalda paraît décalée pour le téléspectateur contemporain, autant Camille aurait été inconcevable pour celui des années 1950-1960.

Ainsi, ce qui devrait historiquement être semblable est différent. L'historicité des personnages se construit sur une impression de vraisemblable et non sur une validité historique. Comme la réalité contemporaine du téléspectateur interprète la fiction, ce sont les catégories de la première que l'on retrouve dans la deuxième. C'est pourquoi le cadre dans lequel les personnages prennent sens n'est pas celui de la fiction mais plutôt celui du téléspectateur, et ce, même si le mot « historique » est accolé aux productions culturelles. La notion de vraisemblance que nous avons exposée dans le premier chapitre prend ici tout son sens : une fiction historique n'est jamais totalement historique, c'est plutôt une œuvre impressionniste, une sorte de peinture herméneutique fictive.

Transformation

Quel bilan tirer de ces grandes lignes de notre analyse? Que pouvons-nous en déduire? Ce simple constat, sans surprise, que la mémoire religieuse dans les téléromans historiques s'est transformée, entre 1956 et 2010, est-il suffisant? Il semble assez évident que les productions culturelles sont sur la même longueur d'onde que la société dans laquelle elles se créent. Ce qui est vraiment intéressant

de notre point de vue, c'est que la fiction historique semble avoir appris à faire vraisemblable, à recréer un « monde » d'impression catholique, sans avoir recours directement à la religion, et sans même qu'il soit nécessaire pour le téléspectateur de connaître cette religion. Pour que ce soit possible, il faut une astuce herméneutique.

Comme nous l'avons maintes fois souligné, la vraisemblance historique d'un téléroman repose en partie sur la construction d'un cadre fictif historiquement plausible, et en partie sur la capacité du téléspectateur à interpréter cette construction avec ses compétences encyclopédiques : c'est l'articulation entre le cadre fictif et le cadre réel. Nous avons vu que dans le temps, les deux cadres s'éloignent : ce qui est facilement compréhensible sur le plan religieux en 1956 ne l'est plus en 2010. L'interprétation du téléspectateur devient ainsi plus difficile. Or l'industrie culturelle, dont fait partie la télévision, doit rendre ses productions accessibles, ce qui veut dire facilement interprétables. Mais la présence du catholicisme, élément essentiel à une reconstitution crédible du Québec d'autrefois, s'estompe dans le temps; le catholicisme n'est plus maintenant qu'une composante d'arrière-plan dans la compétence encyclopédique du téléspectateur contemporain. Pour ainsi garder la vraisemblance historique de la fiction et permettre une interprétation vraisemblable, le religieux ne doit pas seulement se reconstruire selon le cadre réel, mais son écriture doit passer de l'implicite à l'explicite.

Qu'entendons-nous par ces notions? Est implicite ce qui n'est pas dit ni montré; est explicite ce qui l'est¹⁴⁹. Ainsi, dans notre corpus, nous avons constaté que plus la religion est une réalité explicite du cadre réel (celui de la télédiffusion), plus elle est implicitement représentée dans le cadre fictif. Dans *Les belles histoires des pays d'en haut*, le catholicisme n'est pratiquement pas montré. Les scènes de rituel religieux sont très rares. La fiction n'a pas besoin de

¹⁴⁹ « Les contenus implicites (...) ont en commun la propriété de ne pas constituer en principe le véritable objet du dire, tandis que les contenus explicites correspondent en principe toujours, à l'objet essentiel du message à transmettre » (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 21).

montrer le décor¹⁵⁰ de la société catholique que les cadres sociaux du téléspectateur permettent d'interpréter aisément. *Le temps d'une paix* montre un peu plus de rituels religieux. On y voit l'église, quelques cérémonies religieuses, les habits sacerdotaux. Le prêtre exerce explicitement ses fonctions religieuses¹⁵¹. La télésérie des *Filles de Caleb* ne nous montre la religion que dans le rituel : le prêtre est presque toujours en habits sacerdotaux, officiant un mariage ou des funérailles, et les personnages prient pour les mourants. Avec *Musée Éden*, on ne montre rien au point de vue religieux, sauf une image d'archive¹⁵². Ainsi, plus le catholicisme « sort » des cadres sociaux du téléspectateur, plus la fiction ne semble montrer la religion que sous sa forme rituelle¹⁵³.

Cet étalage du rituel est cependant bien relatif. Si le rituel devient un repère interprétatif pour le téléspectateur, la représentation du religieux n'en demeure pas moins de plus en plus discrète. En 1956, on n'a pas besoin de montrer la religion : elle est implicite à l'interprétation de la fiction; donc, elle est explicitement peu présente. En 1980, on doit montrer plus explicitement la religion parce que celle-ci est de moins en moins présente. Le signe explicite devient plus utile pour interpréter le catholicisme de la fiction. En 1990, la tendance se maintient et s'accroît. Le téléspectateur de 2010 a besoin de signes religieux concrets s'il veut accoler le concept de catholicisme au cadre de la fiction. Malgré ce mouvement, le concept de catholicisme semble cependant mineur dans l'ensemble de la fiction historique contemporaine.

¹⁵⁰ Le décor est ici le paysage général du téléroman. En ce qui a trait aux décors matériels des téléromans, on retrouve sensiblement les mêmes objets partout d'un téléroman à l'autre : crucifix, images et statues pieuses, ainsi que des chapelets. Ces objets sont conformes à ce qu'on pouvait retrouver dans les maisons de l'époque (voir Sylvain et Voisine 1991, p. 324).

¹⁵¹ Dans les *Belles histoires*, les prêtres sont des personnages certes sacrés, mais qui exercent rarement leur fonction sacerdotale dans le cadre des intrigues.

¹⁵² On voit, dans le dernier épisode, un bout de film d'archive où des évêques et des prêtres ouvrent une procession du congrès eucharistique de 1910.

¹⁵³ Il semble qu'on puisse faire le même genre de lecture pour le cinéma, avec certains classiques du terroir qui ont été revisités dans les années 2000 (*Séraphin, Aurore et Le Survenant*). « Du religieux, on ne retient que les rituels pratiqués par habitude et par conformisme social [...]. Tout se passe comme si le fait religieux était totalement extérieur aux personnages. » (Bédard, 2008, p. 88). Cette extériorité du fait religieux est également perceptible chez les personnages des *Filles de Caleb* et de *Musée Éden*.

Il y a ainsi un certain paradoxe qui semble ressortir de l'analyse. Il y a à la fois une diminution du religieux dans les téléromans et une augmentation des représentations rituelles religieuses. Nous pourrions dire qu'il y a plutôt un « découplage » (Pierre, 2010, p. 326) dans la mémoire religieuse¹⁵⁴. En effet, la distanciation des cadres fait diminuer le rôle du religieux dans les productions culturelles. La construction des personnages et de l'intrigue s'y rapporte de moins en moins. Les personnages sont donc plus proches des téléspectateurs qu'ils pourraient l'être d'une reconstitution historique. Mais dans un autre registre, la religion historicise la fiction. À mesure que la société se laïcise, elle devient un repère interprétatif pour le téléspectateur. Le religieux, contenu plus implicite, diminue et la religion se fait un peu plus explicite dans ses représentations. Le cadre religieux des téléromans historiques se transforme et s'adapte selon le cadre de la télédiffusion. En découplant ainsi religieux et religion, au point de vue de la mémoire religieuse, les téléromans restent vraisemblables et interprétables.

L'analyse de notre corpus nous donne à lire une transformation de la mémoire religieuse au Québec dans les téléromans historiques, mais pas une disparition. Il ne semble pas y avoir d'amnésie religieuse culturelle¹⁵⁵. C'est la diminution et la transformation des représentations religieuses qui donnent l'impression de perte de mémoire. Les productions culturelles historiques dans le contexte québécois ne pourront jamais ignorer la mémoire religieuse sans faire un sérieux manquement à l'histoire. Elles peuvent cependant rendre la fiction facilement interprétable en suggérant une « impression catholique » dans le cadre fictif, ce qu'elles font d'ailleurs. Cette astuce a-t-elle une incidence sur la mémoire collective?

¹⁵⁴ Elle n'a plus la même fonction (voir Jacques Pierre, 2010, p. 332-335).

¹⁵⁵ « Le « trou de mémoire » diagnostiqué par bien des spécialistes (...) procède tout simplement d'une fausse attente relativement au savoir historique que la masse des gens est susceptible d'assimiler. Ceux-ci, de toute évidence, connaissent ce que la collectivité (franco-)québécoise, grâce à la voix de ses médias notamment, estime important ou nécessaire de transmettre comme héritage mémoriel aux générations actuelles et futures » (Létourneau, 2000, p. 33).

MÉMOIRES

Le téléroman est un genre qui touche directement ou indirectement une bonne partie de la population. « En quarante ans, le téléroman est devenu un des objets culturels significatifs du Québec » (Saoutier, 1992, p. 262). Comme production culturelle, il participe à la construction de notre imaginaire social¹⁵⁶. Maintenant accessible autant à la télévision que dans Internet, il peut atteindre un auditoire encore plus grand. Mais le téléroman n'est pas que populaire. « Faire ressortir les désirs de changements à travers la continuité et construire ainsi une identité collective qui jette des ponts entre le passé et le futur. Telle est la réalité profonde du téléroman, sa vocation, son élan » (Desaulniers, 1996, p. 115). Il semble laisser une empreinte sur la mémoire collective, et il a également une incidence sur l'identité collective.

Comment les téléromans historiques influencent-ils la mémoire collective? Ceux que nous avons examinés sont en quelque sorte des récits de mémoire produits par la culture. Ils sont des souvenirs fictifs de ce qu'était le Québec d'antan. C'est une manière de se raconter l'origine de notre identité, de dire comment nous imaginons ce que nos ancêtres ont pu être. Mais ces souvenirs ne sont pas une reconstitution historique authentique. Que ce soit du point de vue religieux, historique ou social, ce qui est reconstruit dans les fictions ne possède que l'apparence du passé. La vérité historique importe peu; ce qui compte, c'est l'impression historique de cette vérité. La fiction a besoin d'un cadre qui puisse la situer dans le passé et dans lequel on reconstruit les catégories du présent. Les téléromans historiques sont ainsi des hybrides narratifs : ils prennent sens grâce à la combinaison du cadre fictif et du cadre réel. Et finalement, ce n'est pas tant dans la fiction elle-même que l'impression historique prend toute son importance mais dans son interprétation. C'est la compétence encyclopédique de celui qui reçoit la fiction, donc le téléspectateur, qui tranche sa véracité. Par son

¹⁵⁶ « L'imaginaire social est toujours médiatisé par des objets – compris ici dans un sens très large – objets qui en quelque sorte vont donner vie, vont donner forme à l'imaginaire social » (Leblanc, 1994, p. 416).

interprétation, celui-ci validera la plausibilité des indices historiques de la fiction à être des traces mémorielles.

En fait, ce que nous retrouvons dans les téléromans historiques québécois étudiés est une mémoire vraisemblable¹⁵⁷. Cette notion de vraisemblance nous ramène à notre premier chapitre où nous avons défini la mémoire collective comme étant, de façon très générale, une capacité commune de reconfigurer le temps. Cette reconfiguration narrative n'est toujours qu'une interprétation du passé. On reconstruit celui-ci autant à partir de faits ayant réellement eu lieu que de faits que l'on croit ayant eu lieu. Les téléromans s'inscrivent dans ce lieu de la croyance. Ils sont des récits vraisemblables. Ainsi, les souvenirs qu'une société considère comme ayant l'aspect de la vérité sont légitimes, et leur inscription dans la mémoire collective va de soi. Dans le téléroman, ce n'est pas tant le récit lui-même qui devient souvenir, mais son cadre fictif si l'on estime qu'il est vraisemblable¹⁵⁸.

Cette vraisemblance insère les téléromans historiques dans la mémoire collective. Ces souvenirs fictifs participent au mouvement de la dialectique herméneutique de la mémoire collective. Ils répondent aux trois aspects que nous avons soulevés au premier chapitre. D'abord, les téléromans historiques permettent au passé de s'actualiser dans le présent. Il y a création culturelle d'une représentation de ce passé. Nous croyons d'ailleurs que notre argumentation a amplement démontré ce point. Ensuite, les téléromans historiques sont des filtres culturels qui jouent sur le souvenir et l'oubli. L'aspect religieux de la mémoire collective en est un bon exemple. Plusieurs aspects de la mémoire religieuse tombent dans l'oubli, mais elle ne s'efface pas, bien qu'elle diminue. Finalement, les téléromans historiques sont des communicateurs de mémoire puissants. Ils permettent de transmettre certains souvenirs collectifs et de les uniformiser. Les

¹⁵⁷ Vraisemblable : « Qui a l'aspect de la vérité, qu'on est en droit d'estimer vrai » (dans *Petit Larousse illustré*, édition 2011, p.1079).

¹⁵⁸ Dans la construction de la mémoire collective, nous ne croyons pas que l'analyse des jeux de cadres que nous avons faite soit effective. La mémoire ne semble pas trier le vrai du faux. Le critère de vraisemblance semble suffisant. « Ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire » (Halbwachs, 1950, p. 43). La vérité historique n'est pas nécessairement requise pour la construction d'un souvenir. La mémoire collective ne possède pas de visée épistémologique.

téléromans proposent des récits communs à la société réceptrice. Ces récits peuvent devenir la base d'une transmission entre les individus.

Pour terminer cette section, nous voudrions souligner le lien essentiel entre la mémoire collective et l'identité collective¹⁵⁹. Cette analyse de la mémoire religieuse nous questionne inévitablement sur les impacts des transformations de cette mémoire sur l'identité québécoise. Ce que nous avons aperçu dans certaines productions culturelles est-il transposable à la réalité sociale? Nous ne pouvons honnêtement répondre : il faudrait une recherche complète sur le sujet. Nous ne proposerons donc que deux pistes de réflexion ouvertes par notre analyse.

La première piste est un sentier mille fois emprunté : le catholicisme est une composante de l'identité québécoise. « Le passé religieux du Québec paraît en effet constituer un cadre majeur de formation de son imaginaire national : matrice de la mémoire collective, il fournit des repères, oriente la quête de sens, dicte certaines des attentes prioritaires, contribue à dégager les enjeux sociaux et politiques, définit les “raisons communes” du vivre ensemble et désigne – parfois – l'horizon du métasocial » (Palard, 2001, p. 44). « À ce titre, la fonction matricielle de l'Église catholique paraît plus significative encore que sa fonction magistérielles » (*ibid.*, p. 48). Notre analyse a amplement démontré cette importance matricielle du catholicisme. Les fictions historiques ne peuvent l'ignorer sans perdre de la vraisemblance. Et comme nous l'avons vu, les Québécois s'identifient encore à cette religion. Cette affirmation demanderait cependant beaucoup de nuances.

Pour moduler cette première piste, empruntons la deuxième qui est le chemin contraire : le catholicisme n'est plus une composante de l'identité québécoise. « On peut donc conclure sans grand risque à la rupture des nouvelles générations par rapport à leurs supposées racines religieuses. Si les statistiques sont insuffisantes pour le démontrer, les blessures de la mémoire en témoignent bien, de même l'oubli généralisé des données de cette culture religieuse, voire l'acharnement de certains à en attaquer les dépouilles » (Lemicux, 2008, p. 226).

¹⁵⁹ « Il ne peut y avoir d'identité sans mémoire (somme de souvenirs et d'oublis) car seule cette faculté permet la conscience de soi dans la durée » (Candau, 1996, p.119).

Notre analyse nous a également amené sur ce sentier. Elle suggère que les origines identitaires québécoises sont de moins en moins construites à partir des racines religieuses. Ainsi, le téléspectateur est moins apte à interpréter cet aspect dans les productions culturelles parce qu'il ne fait plus partie de sa construction identitaire. En fait, le catholicisme ne disparaît pas complètement du paysage identitaire, mais il se fond dans un arrière-plan mémoriel.

Ce paradoxe identitaire est fascinant. Notre analyse montre un catholicisme de culture mais pas de religion¹⁶⁰. Dans les productions culturelles examinées, il y a un respect de la place historique du catholicisme québécois, mais couplé à une critique acerbe. La mémoire matricielle catholique se combine à la méconnaissance de cette religion. Ce paradoxe émerge dans le temps¹⁶¹ : au point de vue religieux, ce qui était normal pour un téléspectateur dans *Les belles histoires des pays d'en haut* semble beaucoup moins intelligible pour le public de *Musée Éden*.

En fait, la mémoire collective semble une combinaison de continuité et de ruptures. L'approche diachronique nous a montré les alternances entre le souvenir et l'oubli. Dans le temps, plus on se rapproche de l'époque actuelle, plus la mémoire religieuse semble se reconstruire davantage sur les oublis que sur les souvenirs. Une mémoire religieuse fragmentée semble construire ce paradoxe identitaire.

Ces réflexions ne sont cependant qu'une amorce. Nous ne soulignons ici que ce qui ressort de notre étude. Il faudrait plusieurs analyses en profondeur pour comprendre les implications entre la mémoire et l'identité. Nos objectifs de recherche n'étaient d'ailleurs aucunement en rapport avec cette compréhension. Nous soulevons la question pour permettre l'ouverture de la recherche.

¹⁶⁰ Voir à ce sujet Lemieux, 1990.

¹⁶¹ Notons que « la déliaison effective entre une religion et la culture qu'elle a édifiée ne signe pas la fin de cette religion, ni même la fin de la culture en question, mais la fin d'un agencement historique particulier » (Meunier, Laniel et Demers, 2010, p. 127).

PERSPECTIVES

Analyser les traces de la mémoire religieuse dans des productions culturelles est une entreprise complexe. Au cours de notre étude, nous avons aperçu quelques aspects de la transformation de cette mémoire, mais notre analyse a soulevé plus de questions que de réponses. Notre recherche n'est donc qu'une amorce. Elle n'a pas de dénouement et elle est plutôt un début d'intrigue. Nous poserons donc un dernier regard sur cette fenêtre ouverte.

Comme nous l'avons souligné précédemment, les liens entre la mémoire collective et l'identité collective sont une source féconde de recherche. Selon qu'on se positionne du côté de la mémoire ou de l'identité, la vision des choses est différente. Du côté de la mémoire, nous nous situons dans les fondements. Que ce soit par les productions culturelles ou une autre voie, la place de la religion comme fondement identitaire n'est pas un sujet épuisé. Notre recherche nous laisse entrevoir la fertilité du terrain.

Les avenues de recherche qui nous semblent les plus intéressantes sont celles d'une analyse mémorielle. Il serait en effet fascinant de faire l'exercice de l'articulation entre le cadre fictif et le cadre réel sur d'autres genres de productions culturelles. Le cinéma, la littérature, la peinture, la musique ou même la publicité pourraient sûrement nous parler des transformations de notre mémoire collective. Mais pas seulement au point de vue religieux. Il serait également fascinant d'étudier les autres aspects de la mémoire collective : la mémoire historique, la mémoire sociale, etc. Ce genre d'analyse mémorielle ouvrirait aussi plusieurs portes à l'examen de la culture.

Les intrigues possibles sont cependant trop nombreuses pour que nous puissions toutes les énumérer. L'épisode finit ici. Et que pouvons-nous donc ajouter une fois que la mémoire s'est un peu racontée? Simplement tout ce qui n'a pas été dit.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Les Belles histoires des pays d'en haut. 1956 à 1970. Téléroman. Texte de Claude-Henri Grignon. Réalisation de Fernand Quirion et Bruno Paradis. Montréal : Société Radio-Canada. Coffrets 1, 2, 3, et 4. Imavision distribution. DVD.

Les filles de Caleb, 1991, Téléserie. Texte de Fernand Dansereau, Réalisation de Jean Beaudin. Montréal : Société Radio-Canada. 20 épisodes (une heure).

Le temps d'une paix. 1980 à 1986. Téléroman. Texte de Pierre Gauvreau. Réalisation d'Yvon Trudel. Montréal : Société Radio-Canada. Saisons 1, 2, 3 et 4. Productions Radio-Canada. DVD.

Musée Éden. 2010. Téléserie. Texte de Gilles Desjardins. Réalisation d'Alain Desrochers. Montréal : Société Radio-Canada. Diffusion du 16 mars au 11 mai. 9 épisodes (une heure).

COUSTURE, Arlette. 1985. *Les Filles de Caleb. Le chant du coq. Tome 1*. Coll. « 2 continents ». Montréal : Éditions Québec-Amérique.

GRIGNON, Claude-Henri. 1998 (édition originale : 1933). *Un homme et son péché*. Coll. « Québec 10/10 ». Montréal : Stanké.

ÉTUDES

Théorie et méthode

BACHELARD, Gaston. 1989 (édition originale : 1950). *La dialectique de la durée*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France.

BARDIN, Laurence. 1977. *L'analyse de contenu*. Coll. « Le psychologue ». Paris : Presses Universitaires de France.

CANDAU, Joël. 2000. *Anthropologie de la mémoire*. Coll. « Que sais-je » no 3160. Paris : Presses Universitaires de France.

- CHAGNEUX, Jean-Pierre et Paul Ricœur. 2000. *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*. Coll. « Poches » no 28. Paris : Éditions Odile Jacob.
- GADAMER, Hans-Georg. 1996. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Édition du Seuil. L'Ordre philosophique.
- HOOG, Emmanuel. 2009. *Mémoire année zéro*. Paris : Éditions du Seuil.
- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1986. *L'implicite*. Paris : Amand Colin Éditeur.
- MÖLLER, Horst. 2007. « Mémoire historique et identité nationale ». Dans *Identité et mémoire* (collectif), p. 34-47. Coll. « Penser l'Europe ». Paris : Centre d'Analyse et de Prévision.
- RANZDUEL, Rosan. 1999. *Dialectique et savoir systémique*. Berlin : Peter Lang, Éditions scientifiques européennes.
- RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Coll. « Points essais » no 227. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1984. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Coll. « Points essais » no 228. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Coll. « Points essais » no 229. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Coll. « Points essais » no 377. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Points essais » no 494. Paris : Éditions du Seuil.
- TAROT, Camille. 2008. « Religion, tradition et mémoire collective ». Chap. 6 dans *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, p. 223-257. Textes à l'appui/bibliothèque du M.A.U.S.S. Paris : Éditions La Découverte.

Neurosciences

- BADDELEY, Allan. 1992. *La mémoire humaine. Théorie et pratique*. Grenoble : Presses universitaire de Grenoble. Science et technologie de la connaissance.

- CHAPOUTHIER, Georges. 1994. *La biologie de la mémoire*. Coll. « Que sais-je » no 2869. Paris : Presses Universitaires de France.
- DEROUESNÉ, Christian et Antoine Spire. 2002. *La mémoire*. Coll. « Mot à mot ». Paris : EDP sciences.
- KANDEL, Eric R., James H. Schwartz et Thomas M. Jessel. 1995. *Essentials of neural science and behaviour*. Norwak : Appelton & Lange. p. 651-666.
- NICOLAS, Serge, Bérengère Guillery-Girard et Francis Eustache. 2007. *Les maladies de la mémoire*. Paris : Éditions In Press.
- PETIT, Laurent. 2006. *La mémoire*. Coll. « Que sais-je », no 350. Paris : Presse Universitaire de France.
- PURVES, Dale, G. Augustine, D. Fitzpatrick, L.C. Katz, A.-S. LaMantia, J. McNarama, S.M. Williams (dir.). 2003. *Neurosciences*. Coll. « Neuroscience et cognition ». Paris : Éditions De Boeck. p. 665-681.
- SCHACTER, Daniel L. 1999. *À la recherche de la mémoire*. Coll. « Neurosciences et cognition ». Paris : De Boeck université.
- SCHOUTEN, Maurice K.D. 2008. « L'engramme et au-delà : l'élimination de la consolidation » dans *Des neurosciences à la philosophie. Neurophilosophie et philosophie des neurosciences*, sous la dir. de Pierre Poirier et Luc Faucher, p. 233-270, Coll. « Matériologique ». Paris : Éditions Syllepse.

Histoire

- BERTRAND, Luc. 2000. *Antoine Labelle, le Roi du Nord*. Coll. « Célébrités » no 87. Montréal : Lidec.
- BURGESS, Joanne. « Guillaume Boivin », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, volume XIV, 1911-1920 [En ligne]. www.biographi.ca/009004-110.01-f.php?ql=boivin%2c+guillaume. (Page consultée le 23 septembre 2010).
- DUSSAULT, Gabriel. 1983. *Le curé Labelle*. Coll. « Science de l'homme et humanisme », no 9. Montréal : Éditions Hurtubise HMH.

- COLLECTIF CLIO. 1992. *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Le Jour, Éditeur.
- FERRETTI, Lucia. 1999. *Brève histoire de l'Église au Québec*. Montréal : Boréal.
- GRAND RÉPERTOIRE DU PATRIMOINE BÂTI DE MONTRÉAL. patrimoine.ville.montréal.qc.ca. (Page consultée le 23 septembre 2010).
- HAMELIN, Jean et Nicole Gagnon. 1984. *Histoire du catholicisme québécois : Le XX^e siècle. T 1. 1898-1940*. Montréal : Boréal Express.
- HAMELIN, Jean. 1984. *Histoire du catholicisme québécois : Le XX^e siècle. T 2. De 1940 à nos jours*. Montréal : Boréal Express.
- JULIEN, Marie-Laure. 2006. « La mémoire collective : récits de cégépiens concernant les représentations du parcours historique franco-québécois. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMIEUX, Lucien. 1989. *Histoire du catholicisme québécois. Vol. 2, Les XVIII^e et XIX^e siècles. T 1. Les années difficiles (1760-1839)*. Montréal : Boréal.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. 2000. *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal : Éditions Boréal.
- LINTEAU, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert. 1989. *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise. Tome 1*. Coll. « Boréal Compact ». Montréal : Éditions du Boréal.
- LINTEAU, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. 1989. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930. Tome 2*. Coll. « Boréal Compact ». Montréal : Éditions du Boréal.
- MATHIEU, Jacques (dir.). 1986. *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XX^e siècle. Approches multidisciplinaires*. Cahier du Celat, no 5, novembre 1986.
- MATHIEU, Jacques (dir.). 1995. *La mémoire dans la culture*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- MATHIEU, Jacques et Jacques Lacoursière. 1991. *Les mémoires québécoises*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- PROVENCHER, Jean. 2000. *Chronologie du Québec. 1534-2000*. Coll. « Compact » no 122. Montréal : Les Éditions Boréal.
- RIVEST, Marc. 1986. « Monseigneur Paul Bruchési, quatrième évêque de Montréal (1897-1939) », dans *L'Église de Montréal. Aperçus d'hier et d'aujourd'hui. 1836-1986*, sous la dir. de Rolland Litalien, p. 91-98. Montréal : Éditions Fides.
- ROUSSEAU, Louis et Frank Remiggi (dir.). 1998. *Atlas historique des pratiques religieuses : le sud-ouest du Québec au XIX^e siècle*. Ottawa : Les Presses de l'université d'Ottawa.
- SYLVAIN, Philippe et Nive Voisine. 1991. *Histoire du catholicisme québécois. Vol. 2, Les XVIII^e et XIX^e siècles. T 2. Réveil et consolidation*. Montréal : Boréal.
- VEYNE, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil.

Sociologie et religion

- CATÉCHISME DES PROVINCES ECCLÉSIASTIQUES DE QUÉBEC, MONTRÉAL, OTTAWA. 1888. Québec : Imprimerie générale A. Côté et Cie.
- DE CERTEAU, Michel. 1980. « La culture dans la société », dans *La culture au pluriel*, p. 165-191. Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- DUMONT, Fernand. 2008. « Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire. » dans *Œuvres complètes. Tome I. Philosophie et science de la culture*, p. 1-159. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- DUMONT, Fernand. 1995a. *L'avenir de la mémoire*. Québec : Nuit Blanche Éditeur, CEFAN.
- DUMONT, Fernand. 1995b. *Le sort de la culture*. Coll. « Typo », 102. Montréal : L'Hexagone.
- DUMONT, Fernand (dir.). 1971. *L'Église du Québec : un héritage, un projet. Commission d'étude sur les laïcs et l'Église*. Montréal : Éditions Fides.
- HALBWACHS, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France.

- HALBWACHS, Maurice. 1952. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle. 1993. *La religion pour mémoire*. Coll. « Sciences humaines et religion ». Paris : Les Éditions du Cerf.
- LAPLANTINE, François. 1987. « L'anthropologie culturelle ». Chap. dans *L'anthropologie*, p. 115-124. Coll. « Clefs ». Paris : Éditions Seghers.
- LEBLANC, Patrice. 1994. « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XCVII, p. 415-434.
- LEMIEUX, Raymond. 1990. « Le catholicisme québécois : une question de culture ». *Sociologie et sociétés*, Vol. XXII, n° 2, octobre, p. 145-164.
- LEMIEUX, Raymond. 2008. « Penser la religion au Québec ». *Globe. Revue internationale d'études québécoise*. Volume 10/2 et II/I, 2007-2008, p. 225-236.
- LEMIEUX, Raymond et Jean-Paul Montminy. 2000. *Le catholicisme québécois*. Coll. « Diagnostique », 28. Québec : Les Éditions de L'IQRC.
- LITALIEN, Rolland. 1970. *Le prêtre québécois à la fin du XIX^e siècle. Style de vie et spiritualité d'après Mgr L. Z. Moreau*. Coll. « Histoire religieuse du Canada ». Montréal : Éditions Fides.
- LUCIER, Pierre. 2010. « La Révolution tranquille : quelle sortie de religion? Sortie de quelle religion? ». Dans *Modernité et religion au Québec*, sous la dir. de Robert Mager et Serge Cantin, p. 11-26. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- MEUNIER, E. Martin, Jean-François Laniel et Jean-Christophe Demers. 2010. « Permanence et recomposition de la "religion culturelle" ». Dans *Modernité et religion au Québec*, sous la dir. de Robert Mager et Serge Cantin, p. 79-128. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- PALLARD, Jacques. 2001. « Religion et politique au Québec : entre distance et mémoire », dans *Valeurs de société*, sous la dir. de Claude Sorbets et Jean-Pierre Augustin, p. 22-48. Québec : Les Presses de l'Université Laval, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- PIERRE, Jacques. 2010. « La stratification du discours religieux et la modernité ». Dans *Modernité et religion au Québec*, sous la dir. de Robert Mager et Serge Cantin, p. 323-339. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- SCHAER, Roland. 2008. *Les origines de la culture*. Coll. « Le collège de la cité », 39. Paris : Éditions Le Pommier.
- ROULEAU, Jean-Paul. 1979. « La femme et la religion au Canada français : problématique sociologique ». Dans *La femme et la religion au Canada français*, Élisabeth J. Lacelle, éditrice, p. 43-61. Montréal : Éditions Bellarmin.
- ROUSSEAU, Louis. 2005. « La construction religieuse de la nation ». *Recherches sociographiques*, XLVI, 3, p. 437-452.

Productions culturelles

- ADORNO, Theodor W. 1991. « Culture industry reconsidered » dans *The culture industry. Selected essays on mass culture*, p. 85-92. London: Routledge.
- BARONI, Raphaël. 2009. « La fiction peut-elle mentir? ». Dans *L'œuvre du temps*, p. 223-249. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil.
- BÉDARD, Éric. 2008. « Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin. Un homme et son péché, Le Survenant et Aurore* ». *Globe. Revue internationale d'études québécoise*. Volume 10/2 et II/I, 2007-2008, p.75-94.
- BERTRAND, Luc. 2002. *Un peuple et son avare : sources et histoire d'un téléroman*. Montréal : Éditions Libre-Expression.
- BOUCHARD, Nathalie Nicole. 2000. « À la recherche des téléromans : Revue de la littérature consacrée aux radioromans et aux téléromans québécois ». *Communication*. Vol. 20, no 1, automne, p. 217-248.
- CAIRE, Éleine (dir.). 1986. *La petite histoire de Le temps d'une paix*. Montréal : Éditions Libre-Expression.
- DEMERS, Frédéric. 2004. « La mise en scène de l'imaginaire national et historique du Québec francophone dans la téléserie *Les filles de Caleb* ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- DESAULNIERS, Jean-Pierre. 1996. *De la famille Plouffe à la petite vie*. Musée de la civilisation. Québec : Éditions Fides.
- GAUVREAU, Pierre. 1997. *Les trois temps d'une paix. Entretiens avec Michel Desautels*. Coll. « Entretiens ». Montréal : L'Hexagone.

- LEGRIS, René. 1980. « Un homme et son péché ». Dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome II. 1900-1939*, sous la dir. de Maurice Lemire, p. 1115-1128. Montréal : Éditions Fides.
- LESAGE, Valérie. 2010. « *Les filles de Caleb* : mariage de comédiens et de chanteurs ». *Le Soleil* (Québec), 8 avril, dans <http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/201004/07/01-42681-les-filles-de-caleb-mariage-de-comediens-et-de-chanteurs-php> (page consultée le 9 septembre 2010).
- MÉAR, Annie *et al.* 1981. « Le Québec des téléromans ». *Études de radio-télévision*. No 30, septembre, p. 159-170.
- NGUYEN-DUY, Véronique. 1990. « Le téléroman québécois : étude des stratégies référentielles comme contrats de lecture et figures contractuelles ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- NGUYEN-DUY, Véronique. 1995. « Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993 ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- ROY, Caroline. 23 février 2010. « Le mystérieux Musée Éden », dans <http://www.ruefrontenac.com/spectacles/tv/18393-le-mysterieux-musee-eden> (page consultée le 23 septembre 2010).
- SAOUTIER, Catherine. 1992. « Le téléroman, art de nouveaux conteurs : formes et influences du récit téléromanesque. ». *Recherches sociographiques*, XXXIII, 2, p. 259-276.
- STOREY, John. 2003. « Television ». Dans *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, p. 9-35. Athens: The University of Georgia Press.
- WARREN, Paul. 1994. « Les patterns conventionnels du *Temps d'une paix* ». *Communication*, vol 15, no 1, p. 89-99.